

Gattungstheorie und Dichtungspraxis in neronisch-flavischer Epik

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte
des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history
of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Alexander Demandt,
Peter von Möllendorff, Dennis Pausch,
Rene Pfeilschifter, Karla Pollmann

Band 102

Gattungstheorie und Dichtungspraxis in neronisch-flavischer Epik

Herausgegeben von
Christoph Schwameis und Bernhard Söllradl

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-078398-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-126413-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-126505-6
ISSN 1862-1139
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111264134>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Library of Congress Control Number: 2023941384

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autoren, Zusammenstellung © 2024 Christoph Schwameis und Bernhard Söllradl, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort — VII

Christoph Schwameis und Bernhard Söllradl

Einleitung — 1

Christoph Schwameis und Bernhard Söllradl

Zusammenfassungen der Kapitel — 13

Annemarie Ambühl

Metareflexionen zum Phänomen der ‚Gattungsmischung‘ im nachvergilischen Epos — 19

Markus Kersten

non aliam viam. Die Ausweglosigkeit der Erzählung und der Anspruch des Epos bei Lucan — 45

Sophie E. Seidler

Cato amator: generic hybridity, monstrous transgressions, and elegiac emasculation in Lucan's Libyan tale (*Bellum civile* 9) — 69

Bernhard Söllradl

Das Epos auf Abwegen? Elegie, Hyperepisierung und der Sog der Tragödie bei Valerius Flaccus — 91

Gottfried E. Kreuz

Das Epos auf der Bühne? Zu dramatischen Zügen der *Thebais* des Statius — 119

Andreas Heil

‚To boldly go where no woman has gone before‘. Argias metaphorische Katabasis im zwölften Buch von Statius' *Thebais* — 137

Jan Telg genannt Kortmann

Unwandelbarkeit im Wandelbaren: Achills Reden in Statius' *Achilleis* — 181

Dániel Kozák

Statius' literary *circus*: a concentric system of genres in *Silvae* 4,7 — 205

Florian Schaffenrath

**Über die Bezüge zwischen Senecas Schrift *De providentia* und Silius Italicus’
Punica — 225**

Ferdinand Stürner

***Poesis ancilla philosophiae* – Teuthras’ Gesänge und die Poetik der *Punica* — 241**

Index rerum — 257

Index locorum — 261

Vorwort

Die Grundlage dieses Sammelbands war der Workshop „Gattungstheorie und transgressive Praxis im nachvergilischen Epos“, den wir Anfang Dezember 2021 online veranstalteten. Dieses Format wäre ursprünglich nicht vorgesehen gewesen: Der erste von uns selbst organisierte Workshop hätte eigentlich in Präsenz im Wiener Albert-Schweitzer-Haus stattfinden sollen. Die Hotelzimmer, der Veranstaltungsraum und das Catering waren bereits gebucht; wir hatten eine großzügige Förderung der Universität Wien erhalten. Doch die Pandemie vereitelte unsere Pläne: Die steigenden Infektionszahlen führten zu den letzten allgemeinen Ausgangsbeschränkungen in Österreich, die von Ende November bis Mitte Dezember 2021 galten. So waren wir gezwungen, unsere Veranstaltung auf Zoom zu verlegen. Trotzdem wurde der Workshop zu einem Erfolg. Dafür sind wir allen Teilnehmenden dankbar, die sich bereit erklärten, auch online vorzutragen und zu diskutieren: Annemarie Ambühl, Laurenz Enzlberger, Yasmin Schmidt, Matthias Heinemann, Gottfried E. Kreuz, Andreas Heil, Dániel Kozák, Jan Telg genannt Kortmann, Thomas Baier und Ferdinand Stürner.

Nach dem Ende des Workshops entschlossen wir uns schnell, einen Teil der Beiträge in einem Sammelband zu publizieren. Dazu erweiterten wir den inhaltlichen Fokus, nahmen aber auch eine chronologische Eingrenzung vor: Einerseits wollten wir nicht nur das spezielle Phänomen der Gattungsmischung betrachten, sondern auch weitere Formen der Gattungsinnovation in den Blick nehmen. Andererseits trafen wir die Entscheidung, uns auf die neronische und flavische Epik zu beschränken. Unter anderem dies führte dazu, dass einige der ReferentInnen des Workshops in unserem Sammelband nicht vertreten sind. Dafür konnten drei zusätzliche BeiträgerInnen gewonnen werden: Florian Schaffenrath, Sophie E. Seidler und Markus Kersten, denen wir für ihre Kooperationsbereitschaft dankbar sind.

Finanziert wurde die Veröffentlichung dieses Sammelbandes zu großen Teilen durch Fördermittel der Universität Wien. Dies ermöglichte die Hilfsbereitschaft des damaligen Vorstandes des Instituts für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein, Professor Hartmut Wulfram, dem wir zu großem Dank verpflichtet sind. Auch ohne das freundliche Interesse der Herausgeber der „Millennium Studien“ wäre die rasche Publikation nicht möglich gewesen. Daher bedanken wir uns bei ihnen allen, vor allem bei Professor Dennis Pausch, für die Aufnahme in ihre Reihe. Zugleich möchten wir dem De Gruyter-Verlag, besonders Torben Behm, Joachim Katzmarek, Adriana Stroe und Mirko Vonderstein, unseren Dank für die hervorragende Zusammenarbeit aussprechen.

Einleitung

1 Antike Gattungen: eine relevante literaturwissenschaftliche Kategorie?

Die Beiträge in diesem Sammelband beleuchten das Spannungsverhältnis zwischen der theoretischen Konzipierung und der praktischen Umsetzung der epischen Gattung bei Lucan, Valerius Flaccus, Statius und Silius Italicus. Diese Problemstellung erfordert es, zuallererst die Frage nach Inhalt und Bedeutung des Gattungsbegriffs in neronischer und flavischer Zeit zu stellen. Wenn antike Autoren explizite Definitionen von Genera wie Epos, Tragödie oder Elegie geben, sind die getroffenen Aussagen bekanntlich meist oberflächlich und nicht dazu geeignet, die tatsächlichen Produktions- und Rezeptionsumstände antiker Literatur adäquat zu beschreiben.¹ Da die Antike also keine systematische Gattungstheorie hervorgebracht hat,² ist erst zu klären, weshalb wir die Kategorie der ‚Gattung‘ dennoch als tauglichen Ausgangspunkt für Studien zur neronisch-flavischen Epik ansehen:³ Die antike Gattungstheorie mag defizitär sein; trotzdem gehen wir davon aus, dass das frühkaiserzeitliche Literaturpublikum sowohl stereotype Gattungsmerkmale (z. B. das Epos als langes Gedicht über die Taten herausragender Helden) erkennen konnte und mit den in den Texten implizit vermittelten Gattungskonventionen (z. B. dem Musenanruf als typischer Geste des epischen Erzählers) vertraut war.⁴ Im konkreten Text konnten generisch kodierte Elemente daher Erwartungshorizonte eröffnen und die Interpretation lenken.⁵

Im Folgenden wollen wir uns einen Überblick über Schlüsselstellen der antiken Gattungstheorie verschaffen und über ihre Bedeutung für die Dichtungspraxis reflektieren. In der *Politeia* (3,394b–c) trifft Platon eine Unterscheidung zwischen dem narratorialen und dem figuralen Erzählmodus und kategorisiert auf dieser Basis den

1 Vgl. Conte/Most in OCD s.v. genre.

2 Vgl. Hardie 2019, 25: „There is no single ancient theory of epic, no tradition of treatises dedicated to defining the nature and goals of the genre, and only intermittent evidence of debates about the proper limits and expectations of the epic poem.“

3 Zu Kritik am Gattungsbegriff als Analyseinstrument antiker Literatur siehe Zetzel 1980; Rosenmeyer 1985: Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Texten seien nicht als Befolgen oder Brechen von Gattungsregeln zu bewerten, sondern als Ergebnis der *imitatio*. Der Zugang bietet den Vorteil, dass das Konzept der *imitatio* (grch. μίμησις) in den antiken Quellen deutlich ausführlicher und reflektierter behandelt wird als der Gattungsbegriff und sich daher leichter mit den antiken Diskursen vernetzen lässt.

4 Zur Vorstellung der impliziten („werkimmanenten“) Gattungspoetik, die sich aus dem konkreten Text abstrahieren lässt, siehe Farrell 2003 und Ambühl in diesem Band (S. 19 mit Anm. 1).

5 Vgl. Conte/Most in OCD s.v. genre: „genre is [...] a system of literary projection inscribed within the texts, serving to communicate certain expectations to readers and guide their understanding.“

Dithyrambus als Erzählertext-Gattung, das Drama (Tragödie und Komödie) als Figurentext-Gattung und das Epos als Mischform.⁶ In der *Poetik* greift Aristoteles diese Unterscheidung auf und ergänzt sie um den wirkmächtigen Gedanken, dass bestimmte inhaltliche und formale Merkmale für die einzelnen Gattungen angemessen und ‚natürlich‘ seien (1448a).⁷ Während Aristoteles zwischen Epos und Tragödie inhaltliche Überschneidungen erlaubt (1462a), sei erstere Gattung im Unterschied zur zweiten in Hexametern abzufassen und habe deutlich größeren Umfang aufzuweisen (1459b). Als unzulässige Verbindung von Form und Inhalt beurteilt Aristoteles das Lehrgedicht des Empedokles, dessen Autor nicht als Dichter, sondern als Naturwissenschaftler zu bezeichnen sei, obwohl er das gleiche Versmaß verwende wie Homer (1447b).⁸ Aufschlussreich auch die Bemerkung zu Herodot: Da in den *Historien* tatsächliche Ereignisse berichtet würden, könnte dieses Werk, selbst wenn es in Versen abgefasst wäre, nicht als ‚Dichtung‘ bezeichnet werden; Dichtung habe nämlich das Wahrscheinliche, nicht das faktisch Geschehene zum Inhalt (1451a36–b7).⁹

Das aristotelische Gebot der „Angemessenheit“ (τὸ πρέπον) steht klar erkennbar im Hintergrund der (möglicherweise auf verlorene hellenistische Traktate zur Dichtungslehre zurückgehenden) präskriptiven Gattungsübersicht, in der Horaz anschauliche Beispiele für zulässige Verbindungen von Form und Inhalt gibt (*ars* 73–95).¹⁰

<i>res gestae regumque ducumque et tristia bella quo scribi possent numero, monstravit Homerus. versibus impariter iunctis querimonia primum, post etiam inclusa est voti sententia compos; quis tamen exiguos elegos emiserit auctor; grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. Archilochum proprio rabies armavit iambo; hunc socci cepere pedem grandesque cothurni</i>	75 80
<i>alternis aptum sermonibus et popularis vincentem strepitus et natum rebus agendis. Musa dedit fidibus divos puerosque deorum et pugilem victorem et equum certamine primum et iuvenum curas et libera vina referre. descriptas servare vices operumque colores cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor? cur nescire pudens prave quam discere malo? versibus exponi tragicis res comica non vult; indignatur item privatis ac prope socco</i>	 85 90
<i>dignis carminibus narrari cena Thyestae. singula quaeque locum teneant sortita decentem. interdum tamen et vocem comoedia tollit</i>	

⁶ Vgl. Farrell 2003, 384; Harrison 2007, 2f.; de Jong 2014, 3.

⁷ Vgl. Farrell 2003, 384–386; Harrison 2007, 3.

⁸ Vgl. Farrell 2003, 385.

⁹ Vgl. Hardie 2019, 41f.

¹⁰ Zu den möglichen Quellen dieser *Ars poetica*-Passage siehe Harrison 2007, 3f.

*iratusque Chremes tumido delitigat ore
et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque
proicit ampullas et sesquipedalia verba,
si curat cor spectantis tetigisse querela.*¹¹

95

In welchem Versmaß man von den Taten der Herrscher und Feldherrn und von leidvollen Kriegen schreiben kann, hat Homer uns gezeigt. In ungleiche Verse, gepaart, wurde anfangs die Klage um Tote, dann die Erklärung gefasst, dass ein Gebet sich erfüllte. Doch wer solche kargen Gedichte im elegischen Versmaß als erster herausgab, darüber streitet man unter Gelehrten, der Fall verlangt noch den Richter. Den Archilochos bewaffnete seine Wildheit mit dem ihm eigenen Jambus. Den komischen Soccus und den erhabenen Kothurn zog dann dieser Versfuß an, geeignet zu Wechselreden, siegreich das Lärmen des Volks übertönend, geschaffen zum Handeln. Den Saiten gab die Muse auf, von Göttern und Göttersöhnen zu melden, vom Sieger im Faustkampf, dem ersten Pferde im Rennen, von junger Leute Liebeskummer und vom befreienden Wein. Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was lass ich als Dichter mich grüßen? Warum will ich, auf schlechte Art mich bescheidend, lieber unwissend sein als was lernen? Ein Komödienstoff mag nicht in Tragödienversen dargestellt sein. Genauso empört sich das Gastmahl des Thyestes dagegen, in privater und fast des Soccus würdiger Dichtung erzählt zu werden. Jedes Einzelne behaupte den ihm gemäßen, ihm zugefallenen Platz.¹²

Die Passage eignet sich hervorragend dazu, zentrale Punkte des frühkaiserzeitlichen Gattungsverständnisses nachzuvollziehen. In aristotelischer Manier legt Horaz passende Themen für die einzelnen Metren fest: Heldentaten und Schlachten sind im homerischen Hexameter darzustellen, Totenklagen und Weihinschriften im elegischen Distichon, Invektiven in Jamben. Anknüpfend an die hellenistische Praxis legt Horaz Wert darauf, die Gattungsurheber (*auctores*) zu benennen, die für Dichter, wenn sie sich in die jeweilige Tradition einreihen wollen, als verbindlicher Maßstab anzusehen sind. Dies lässt sich aus der entschiedenen Aufforderung an die Dichter in 86–92 folgern, die geltenden Literaturnormen einzuhalten und die festgelegten Gattungsregeln zu befolgen.¹³ Die Einbindung gattungsfremder Elemente will Horaz auf die Komödie und die

¹¹ Text: Shackleton Bailey 2008.

¹² Übersetzung: Schäfer 1972.

¹³ Hiermit vergleichbar ist die Aufforderung Quintilians zum Befolgen der jeweils geltenden Gattungsregeln: „Auch das ist zu vermeiden, worin ein großer Teil in die Irre geht, dass wir meinen, in der Rede Dichter und Geschichtsschreiber, in diesen Werken wiederum Redner und Deklamatoren nachahmen zu müssen. Jedes Vorhaben hat sein eigenes Gesetz, sein eigenes Zierwerk. Auch die Komödie schwingt sich nicht zum Kothurn auf, und die Tragödie wiederum schreitet nicht im Soccus einher“ (*id quoque vitandum, in quo magna pars errat, ne in oratione poetas nobis et historicos, in illis operibus oratores aut declamatores imitandos putemus. sua cuique proposito lex, suus decor est: nec comoedia in coturnos adsurgit, nec contra tragoedia socco ingreditur*: Quint. inst. 10,2,22). Freilich widersprechen derartige Warnungen der literarischen Praxis seit ihren Anfängen; vgl. Rosenmeyer 2006, 436: „From the very start of recorded literature, authors generally disregarded Quintilian's admonition to stay timidly within the perimeters set by the tradition.“

Tragödie beschränkt wissen, wo er gegenseitige Anleihen zum Erzielen bestimmter Effekte in limitiertem Ausmaß erlaubt.¹⁴

Sofern die *Ars poetica*-Stelle als exemplarisch für die theoretische Konzipierung literarischer Genera in der frühen Kaiserzeit gelten kann, scheint es offenbar weniger darauf angekommen zu sein, komplexe Theorien der einzelnen Genera zu entwickeln, sondern vielmehr darauf, in präskriptiver Weise Gattungstereotype oder -essenzen zu tradieren.¹⁵ Diese können die tatsächliche literarische Produktion nur recht oberflächlich beschreiben und wurden von Autoren offensichtlich auch nicht als verbindlich empfunden;¹⁶ für die Literaturwissenschaft sind Gattungstereotype, wie sie Horaz in der *Ars poetica* vermittelt, aber deshalb von Bedeutung, weil sie als Ausgangs- und Bezugspunkte für die literarische Produktion angesehen werden können.

Die ‚kleineren‘ Gattungen wie Elegie oder Bukolik reduzieren das Epos in der *recusatio* häufig auf eine plakative Minimalformel, um sich leichter von der ‚großen‘ Gattung abgrenzen zu können, um Kontur zu gewinnen und um bestimmte Formen und Themen für sich zu reklamieren. Dafür wird das Epos auf bestimmte Funktionen (z. B. Kaiserpanegyrik) bzw. bestimmte Themen (z. B. die Taten edler Helden und Könige, Schlachten, Gigantomachie) reduziert oder die Inkompatibilität epischer Großdichtungen mit kallimacheischen Qualitätsansprüchen betont. Das Epos ist das ‚Andere‘, von dem sich kleinere Gattungen zum Zweck der Selbstdefinition absetzen.¹⁷

Auch für das Epos selbst kann das Stereotyp vom *reges et proelia*-Gedicht Orientierung bieten, da es eben (imaginierte) Grenzen festlegt, deren Überschreitung effektiv inszeniert werden kann.¹⁸ Epische Dichter in neronischer und flavischer Zeit verfügen hierfür über eine ganze Reihe von Möglichkeiten: Die Entschiedenheit, mit der die augusteische Elegie das Liebesthema als gattungskonstituierendes Merkmal für sich beansprucht, kann von Epikern etwa insofern verwertet werden, als sie die Einbindung

14 Vgl. Harrison 2007, 4–6. Farrell 2003, 393–395 führt aus, dass Komödiendichter bereits in vorhellenistischer Zeit metaliterarisch auf die Gattung der Tragödie (und vice versa) verweisen: In den Komödien des Aristophanes treten die tragischen Dichter Agathon, Euripides und Aischylos auf. Der attische Komödiendichter Kratinos erfindet das Wort εὐριπιδαριστοφανίζειν („wie Euripides und Aristophanes sprechen“). Der Begriff *tragicomoedia*, den Plautus im *Amphitruo* (59; 63) verwendet, geht möglicherweise auf eine verlorene griechische Quelle zurück.

15 Stephen Hinds prägt dafür den Begriff „essential epic“ (vgl. Hinds 2000). Cowan 2021b reflektiert über stereotype Tragödienelemente (z. B. Anagnorisis) und bildet den analogen Begriff „essential tragedy“.

16 Vgl. Hinds 2000, 223: „each new Roman writer reasserts a stereotype of epic whose endurance is as remarkable as its ultimate incompatibility with the actual plot of any actual epic in the Greek or Latin canon.“ Zu den Spielformen der Kombination heterogener Elemente in der augusteischen Literatur siehe Harrison 2007.

17 Einschlägige Stellen sind z. B. Hor. *carm.* 2,12,1–9; Prop. 2,1,39–42; Verg. *ecl.* 6,3–5; Ov. *am.* 2,1; *fast.* 2,125f. Zur Sicht der ‚kleineren‘ Gattungen auf das Epos siehe Hinds 2000; Farrell 2003; Baumann 2019; Ambühl in diesem Band (S. 20–24). Zu den Reflexionen, die Statius in *silv.* 4,7 über seine epische Dichtkunst anstellt, siehe Kozák in diesem Band.

18 Vgl. Hinds 2000, 222: „an appeal to some essence or substratum of a given genre is inscribed in Roman poetic thinking [...] as the ‚default setting‘ from which experiments and transgressions measure their distance.“

von Liebesplots (die seit Homer zum epischen Standardrepertoire zählen) als innovative Neuerung inszenieren und metaliterarisch entsprechend markieren können.¹⁹ Als Antwort auf kallimacheisch inspirierte Eposkritik können römische Epiker an exponierten Stellen den Anspruch einer verfeinerten und wohlfeilen Poetik für ihre dichterischen Großprojekte erheben.²⁰ Die Herausbildung eines leicht (wieder-)erkennbaren Formenrepertoires in der tragischen ‚Nachbargattung‘ ermöglicht es wiederum, die Aufnahme tragisch konnotierter Elemente im Epos als Weiterentwicklung, Umdeutung oder Abweichung von traditionellen epischen Ausdrucksformen erscheinen zu lassen.²¹

Die definitorische Eingrenzung des Epos legt den Autoren also nicht den Zwang auf, vermeintlich verbindliche Gattungsregeln tatsächlich erfüllen zu müssen, sondern ist vielmehr als abstrakter Orientierungspunkt zu betrachten, der Autoren im dichterischen Prozess einen konventionellen Weg vorgibt, von dem sie sich mehr oder weniger weit entfernen können. Die stereotypen Gattungssessenzen, die die antike Theorie festlegt, sind für die literaturwissenschaftliche Analyse also deshalb von Bedeutung, weil sie in der Literaturproduktion ein Spektrum von Konvention bis Innovation aufzeigen und in der Literaturrezeption einen Erwartungshorizont eröffnen, der für die Interpretation eines konkreten Werks herangezogen werden kann.

Diese Auffassung der antiken Gattungsdefinitionen als produktions- und rezeptionsästhetische ‚Verhandlungsbasis‘ unterstreicht das ausgeprägte Spannungsverhältnis, das in der Antike zwischen der theoretischen Beschreibung und der praktischen Ausgestaltung literarischer Gattungen besteht: Während Dichter immer neue Wege finden, traditionelle Gattungen in innovativer Weise mit neuem Leben zu füllen, bleiben die theoretischen Gattungskonzepte rigide und präskriptiv.²² Als Erklärungsmodelle für die tatsächliche poetische Praxis sind sie defizitär: Sie können weder die Weiterentwicklung bestehender literarischer Formen noch die Genese von Subgattungen bzw. neuer Gattungen beschreiben.

2 Die neronisch-flavische Dichtungspraxis im Spannungsfeld von Tradition und Innovation

Es wäre allerdings verkürzt, in der antiken Dichtungspraxis nur die mehr oder weniger starke Abweichung von Gattungsstereotypen zu erkennen. Die Bemühungen der post-

¹⁹ Vgl. Hinds 2000.

²⁰ Zur Deutung von Val. Fl. 1,121–129 (Bau der Argo) als poetologisch bedeutsamer Stelle, an der Valerius kallimacheische Qualitätsansprüche stellt, siehe Söllradl in diesem Band (S. 96 f.). Zur kallimacheischen Poetik der *Thebais* siehe McNelis 2007.

²¹ Aufgrund der engen Verwandtschaft von Epos und Tragödie ist es nicht immer möglich, eine scharfe Trennlinie zwischen epischen und tragischen Gattungsmarken zu ziehen; siehe zu diesem Problem Ambühl 2019, 176–187; Parkes 2021; Ambühl in diesem Band (S. 36 f.).

²² Vgl. Farrell 2003, 383: „the practice of ancient writers was much more sophisticated than anything that classical theory could account for.“

aristotelischen Peripatetiker und der Bibliothekare von Alexandria, Gattungsarchegeten zu identifizieren und literarische Texte nach gemeinsamen Merkmalen zu katalogisieren, trugen zur Kanonbildung bei und veranlassten wohl auch (aufgrund des Überlieferungsstandes schwer rekonstruierbare) theoretische Reflexionen über das Wesen literarischer Gattungen.²³ Die nach Gattungen organisierten Kataloge erlaubten ihren Benutzern, nicht nur die offensichtlichen formalen und thematischen Merkmale einer Textsorte kennenzulernen, sondern auch ihre subtileren Regeln, Normen und Konventionen zu abstrahieren.²⁴ Die Einordnung literarischer Texte nach Gattungszugehörigkeit muss dabei auch dazu beigetragen haben, dass bestimmte Elemente der unter demselben generischen Oberbegriff katalogisierten Texte überhaupt erst eine generische Kodierung erfuhren. Das somit erzielte geschärfte Bewusstsein für gattungstypische Elemente ermöglichte erstmals ihren großflächigen Einsatz als thematische, formale oder metaliterarische Gattungsmarken, die in der anspruchsvollen hellenistischen Literatur aufgerufen, variiert und/oder umgedeutet werden konnten, um Publikumerwartungen raffiniert zu brechen und Texten Komplexität und Tiefe zu verleihen.²⁵

Die Herausbildung literarischer Kanons ermöglichte es den Autoren auch, die eigene literarische Produktion nicht nur als Auseinandersetzung mit einem Modellautor zu begreifen, sondern den Anspruch zu stellen, sich in eine ganze Tradition mit ihren literarischen ‚Spielregeln‘ einzureihen bzw. einen besonderen Platz innerhalb dieser Tradition einzunehmen: Dabei können Autoren seit der hellenistischen Zeit mit einem Lesepublikum rechnen, das für generisch kodierte Elemente sensibilisiert ist und zur Interpretation der Reproduktion, Kombination und Modifikation von Gattungsmarken in der Lage ist.

In der Forschung zur Epik der neronischen und flavischen Zeit spielen der Umgang mit der epischen Tradition und die Strategien, mit denen diese fortgesetzt, aber auch umgedeutet, adaptiert oder negiert wird, eine zentrale Rolle.²⁶ In der nachaugusteischen Epik kristallisiert sich das Bild von Homer und Vergil als maßgeblichen gattungsprä-

23 Stephen Hinds spricht in diesem Zusammenhang von „εἰδογραφία, research on poetic genres“ (Hinds 1987, 116). Zur verlorenen Prosaschrift *Pinakes* des Kallimachos siehe Fantuzzi/Hunter 2004, 43. Zu den unterschiedlichen gattungstheoretischen Positionen von Philodem auf der einen und Pausimachos und Herakleodoros auf der anderen Seite siehe Janko 2000, 151–160.

24 Zur Katalogisierung literarischer Werke in der alexandrinischen Philologie und der damit einhergehenden Kanonbildung siehe Pfeiffer 1968, 123–151; Blum 1991.

25 Zur experimentellen Natur der hellenistischen Dichtung, die sich insbesondere in der Kombination heterogener Elemente äußert, siehe Kroll 1924, 202–224; Rossi 1971; Fantuzzi/Hunter 2004, 17–41; Harrison 2007, 19–21.

26 Fast alle längeren (und die meisten kürzeren) Studien zur neronischen und flavischen Epik beschäftigen sich in irgendeiner Weise mit der Frage nach der Positionierung des jeweiligen Textes zur epischen Tradition. Siehe (einführend) Feeney 1991, 250–391 und Hardie 1993. Auf weiterführende Literatur zur Frage nach dem Platz, den die hier zu behandelnden Autoren innerhalb der epischen Tradition einnehmen, kann an dieser Stelle nur punktuell verwiesen werden: Zu Lucan siehe Alexis 2011 und Cowan 2021a; zu Valerius Flaccus siehe Hershkovitz 1998; Stover 2012; Söllradl 2023; zu Statius siehe Heslin 2005; Ganiban 2007; McNelis 2007; Simms 2020; zu Silius Italicus siehe von Albrecht 1964; Augoustakis 2010; Jacobs 2020.

genden Autoren heraus,²⁷ während Ovid als Autor angesehen werden konnte, der in den *Metamorphosen* eindrucksvoll demonstrierte, dass römische Epiker auch nach der als mustergültig betrachteten *Aeneis* weiterhin über einen beachtlichen Spielraum für literarische Innovationen verfügten.²⁸ So konnte das epische Genre paradoxerweise als Gattung betrachtet werden, die von Homer und Vergil in ihre definitive Form gebracht worden ist, aber trotzdem nach wie vor form- und wandelbar war: Das schillernde Oszillieren zwischen Traditions- und Innovationsdruck macht die in neronischer und flavischer Zeit entstandenen Epen zu äußerst reizvollen Forschungsgegenständen.²⁹

Das Bestreben, innerhalb der altherwürdigen epischen Tradition einen eigenen Platz zu finden, führt bei Lucan, Valerius Flaccus, Statius und Silius Italicus zur Bemühung, traditionelle epische Elemente neu zu konfigurieren oder in bedeutsamer Weise auszusparen. Das Fehlen, die variierende Rezeption, die Umdeutung und die Übersteigerung gattungstypischer Elemente lassen die späteren Texte dabei in einen Dialog mit den früheren treten und eröffnen dem Publikum Interpretationshorizonte. So zeigt etwa **Markus Kersten**, dass sich Lucan im Proömium und mit dem angedeuteten Beginn einer zweiten Werkhälfte einerseits in die epische Tradition stellt, aber andererseits von dieser abweicht, indem er auf eine Götterhandlung, ein positives Telos und eine eindeutige Heldenfigur verzichtet. Als besonders bedeutsam deutet Kersten das Fehlen einer *recusatio*: Im Unterschied zu anderen epischen Texten weise das *Bellum civile* nicht über sich selbst hinaus und erscheine dadurch als alternativlose Erzählung, die mit großer Ernsthaftigkeit auf ihrer Aussage bestehe: der uneingeschränkten Verurteilung des Bürgerkriegs. **Bernhard Söllradl** deutet die Hercules-Figur in den *Argonautica* als groteske Übersteigerung traditionellen Heldentums, die eine Extremform epischen Dichtens repräsentiere, von der sich der Dichter zunehmend distanzieren: Der hyperepische Held wird vor Beginn der zweiten Werkhälfte entfernt; die im Epilog zum ‚Weltenplan‘ aufgeworfene Möglichkeit, den Argonautenmythos als irdische Gigantomachie darzustellen, wird zugunsten einer Öffnung der generischen Perspektive zurückgewiesen. **Andreas Heil** zeigt, wie Statius den Gang der Argia auf das thebanische Schlachtfeld (u. a. in Rekurs auf Priamos in *Il.* 24) im zwölften Buch der *Thebais* als „metaphorische Katabasis“ gestaltet und somit einer Frau die Leistung einer Unterweltsreise zuschreibt, die in der früheren Tradition hauptsächlich männlichen Helden vorbehalten war. **Jan Telg genannt Kortmann** kommt in seiner Analyse der Reden des Achill in Statius’ *Achilleis* zum Ergebnis, dass der prototypische epische Held aufgrund seiner Fixierung auf kriegerisches Heldentum in seinen Reden an Hippodamia oder Lycomedes immer wieder am angemessenen Verhalten in nicht-kriegerischen Situationen scheitert. Damit eröffnet sich ein ironischer Blick auf diesen kaum wandel-

²⁷ Zu den Gesten, die epische Dichter wie Ennius, Lucan, Silius und Statius setzen, um sich in die von Homer und Vergil geprägte Tradition einzureihen, siehe Zeitlin 2001, 236–238.

²⁸ Zu den *Metamorphosen* und ihrer Positionierung zur epischen Tradition siehe Sharrock 2019.

²⁹ Zum ‚Innovationsdruck‘ der nachvergilischen Epiker siehe Hinds 1998, 91–98; Bessone/Fucecchi 2017, 1–7.

baren Helden, der Schwierigkeiten habe, sich in eine Rolle einzufügen, die von jener des heroischen Vorzeigekämpfers abweicht.

3 ‚Gattungsmischung‘

Die Ausdehnung des thematischen und formalen Repertoires der epischen Gattung erfolgt indes nicht nur durch intragenerische Modifikationen, sondern auch durch die Einbindung gattungsfremder Diskurse.³⁰ Die moderne Literaturwissenschaft hat zur Beschreibung des Phänomens, bei dem eine Gattung Elemente einer anderen Gattung aufnimmt, unterschiedliche Begrifflichkeiten und Konzepte vorgeschlagen, die **Annemarie Ambühl** und **Sophie E. Seidler** beschreiben und kritisch evaluieren: Wilhelm Krolls biologistischer Begriff der ‚Gattungsmischung‘ bzw. ‚-kreuzung‘ scheint das zu untersuchende Phänomen auf den ersten Blick treffend zu beschreiben, basiert aber auf der verfehlten Vorstellung ursprünglich ‚reiner‘ Gattungen, die durch das Einkreuzen gattungsfremder, ‚unreiner‘ Elemente kontaminiert werden.³¹ Darüber hinaus ist die Vorstellung einer ‚Vermischung‘ der Gattungen irreführend, da eben nicht die Genera an sich, sondern einzelne generisch kodierte Elemente miteinander kombiniert bzw. ‚vermischt‘ werden.

Auch wenn sich die Begriffe ‚Hybridität‘ und ‚Transgression‘ in jüngerer literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung größerer Beliebtheit erfreuen, sind auch diese Begriffe nicht unproblematisch: Die Hybridisierung zweier (oder mehrerer) Gattungen müsste eine von den ursprünglichen Genera verschiedene neue Gattung zum Ergebnis haben, was im Zusammenhang mit intergenerischen Interferenzen im antiken Epos kaum behauptet werden kann. Treffender scheint daher die von Stephen Harrison verwendete Metapher von Gast- und Gastgebergattung zu sein, die auf Don Fowlers Unterscheidung von ‚genre‘ (der ‚Gastgeber‘) und ‚mode‘ (der ‚Gast‘) basiert.³² Das Gastgebergenre nimmt einzelne Elemente des Gastgenres auf, ohne dass es dadurch seine generische Identität verlöre. Der Begriff der Transgression evoziert indes das Bild eines subversiven Überschreitens starrer Gattungsregeln, was keine adäquate Veranschaulichung des antiken Phänomens der (häufig subtilen) Einbindung ‚gattungsfremder‘ Elemente darstellt. Wie **Annemarie Ambühl** ausführt, liefern Gérard Genettes Palimpsest-Konzept (unter der Textoberfläche schimmern unterschiedliche Vorgängertexte durch) und die Vorstellung einer Gattungstransformation durch die kombinierende Einbindung generisch unterschiedlich kodierter Elemente am ehesten ein konkretes Instrumentarium der literaturwissenschaftlichen Analyse.

³⁰ Zur Einbindung gattungsfremder Elemente in die flavische Epik siehe Bessone/Fucecchi 2017 und (speziell zu den Interferenzen zwischen Epos und Tragödie) Papaioannou/Marinis 2021. Zum Phänomen der intergenerischen Interferenz in der römischen Literatur generell siehe (einführend) Harrison 2007 und Ambühl 2019 (jeweils mit weiterer Literatur).

³¹ Vgl. Kroll 1924. Krolls Thesen werden bei Barchiesi 2001 kritisch evaluiert.

³² Vgl. Fowler 1982, 106–129.

Der intensiven Beschäftigung der modernen Literaturwissenschaft mit gattungsübergreifenden Phänomenen steht die Zurückhaltung der antiken Gattungstheoretiker gegenüber, die Derartiges kaum je thematisieren; wenn sie es doch tun, dann in der Regel in ablehnender Weise.³³ Die Dichter selbst allerdings machen in metaliterarischen Passagen die (generische) Vielfältigkeit ihrer Einflüsse immer wieder zum Thema und wählen hierfür bisweilen überaus anschauliche Bilder.³⁴ So führt **Dániel Kozák** aus, dass Statius in *silv.* 4,7 anhand der Allegorie des Wagenrennens über seine epische Dichtungspraxis und insbesondere über seine ins Stocken geratene Arbeit an der *Achilles* reflektiere, wobei das Bild des Spurwechsels den Wechsel des generischen Bezugsrahmens metaphorisch veranschauliche.

Wenn römische Dichter gattungsfremdes Material inkorporieren, können entsprechende metaliterarische Signale bald hinzukommen, bald aber auch fehlen.³⁵ Während **Bernhard Söllradl** beobachtet, dass Valerius Flaccus die Lemnos-Episode mittels generisch kodierter Signalwörter deutlich als elegische Retardation/Unterbrechung der epischen Mission ausweist, stellt **Ferdinand Stürner** in seiner Interpretation der mit philosophisch-ethischem Gehalt angereicherten Gesänge des Teuthras in *Punica* 11 keine metaliterarischen Signale fest, die den Auftritt dieses Sängers als Abkehr von den traditionellen Regeln epischen Dichtens ausweisen würden.

Mehrere der in diesem Sammelband enthaltenen Beiträge beschäftigen sich mit der Rezeption des Dramas, der Komödie und der Tragödie, in der frühkaiserzeitlichen Epik. Besonders intensiv ist die Auseinandersetzung mit der tragischen Gattung, für deren Integration in das Epos Apollonios und Vergil als Modellautoren herangezogen werden konnten. **Annemarie Ambühl** zeigt, wie im nachvergilischen Epos, besonders in der *Thebais*, das tragisch konnotierte Konzept des *furor* vom traditionell epischen Zorn-Motiv abgesetzt und diesem entgegengestellt werden könnte. **Bernhard Söllradl** liest den Juno-Monolog vor der Entführung des Hylas im dritten Buch der *Argonautica* als Pendant zu Junos Prologrede in Senecas *Hercules furens*. Diese intertextuelle Bezugnahme erlaube es, den seit Homer traditionellen göttlichen Zornesmonolog an dieser *Argonautica*-Stelle als Referenz an die tragische Gattung lesen. **Jan Telg genannt Kortmann** argumentiert, dass Statius in der *Achilleis* Handlungselemente der Komödie übernehme und den titelgebenden Helden dadurch in seinem Rollenverständnis unterterminiere. Einen anderen Zugang wählt **Gottfried Kreuz**: Er erkennt Einflüsse der Aufführungspraxis, der räumlichen Gegebenheiten des römischen Theaters auf die Raumkonzeption der *Thebais*.

Wie bereits in Ovids *Metamorphosen* stellt auch die römische Liebeselegie einen wichtigen Bezugspunkt für das neronische und flavische Epos dar. **Sophie E. Seidler** wendet in der Interpretation von Lucans Libyen-Episode feministische Theoriekonzepte an und liest die Wüstenschlangen vor der Folie der ovidischen Kupplerin Dipsas bzw. als

³³ S. o. Anm. 13.

³⁴ Zu Verg. *georg.* 2,9–82 siehe Ambühl in diesem Band (S. 21f.).

³⁵ Zu Möglichkeiten der metaliterarischen Markierung der Inkorporierung gattungsfremden Materials siehe Harrison 2007, 27–33.

Nachfahren der Medusa, während Cato mit dem impotenten Liebhaber der *Amores* verknüpft wird. **Bernhard Söllradl** führt aus, dass sich die Argonauten auf Lemnos (vorübergehend) den Annehmlichkeiten eines elegischen Lebens hingeben und in der olympischen Szene am Beginn des vierten Buches elegische (und tragische) Elemente zu festen Bestandteilen des poetischen Programms dieses Epos erklärt werden. **Jan Telg genannt Kortmann** stellt fest, dass sich Statius' Achilles in der elegischen Welt von Scyros aufgrund seiner inneren Fixierung auf seine Rolle als Krieger nur schwer zu rechtfinden kann. Er kann nichts Angemessenes auf die Abschiedsrede der Deidamia erwidern, die sich ganz in die Rolle einer elegischen *relicta* fügt, wie sie von den Frauen in Ovids *Heroides* vorgeprägt wurde.

Wie schon die *Aeneis* weisen auch die Epen der neronischen und flavischen Zeit philosophische Einflüsse auf: **Florian Schaffenrath** arbeitet mögliche Bezüge zwischen Senecas Schrift *De providentia* und Silius Italicus' *Punica* heraus. Auch **Ferdinand Stürner** liest die *Punica* vor dem Hintergrund der römischen Philosophie. In seiner Deutung reflektieren die Gesänge des Teuthras ein den *Punica* zugrundeliegendes Dichtungsverständnis, das die Produktion und Rezeption von Literatur im Sinne Platons dem Ziel der ethischen Indoktrination des Publikums unterordnet.

Literatur

- Albrecht, M. von (1964), *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*. Amsterdam.
- Alexis, F. (2011), *Lucan's Bellum Civile and the Epic Genre*. Diss. Univ. of Tasmania.
- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin, 167 – 192.
- Augoustakis, A. (2010), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston.
- Barchiesi, A. (2001), „The Crossing“, in: S. J. Harrison (Hg.), *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature* (Classical Presences). Oxford, 142 – 163.
- Baumann, H. (2019), *Das Epos im Blick. Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials Epigrammen und Statius' Silvae* (Millennium-Studien 73). Berlin/Boston.
- Bessone, F./Fucecchi, M. (Hgg.) (2017), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin/Boston.
- Blum, R. (1991), *Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*. Madison.
- Conte, G. B./Most, G. W. (*2012), in: Oxford Classical Dictionary s.v. „genre“.
- Cowan, R. (2021a), „Charging the Canon: Lucan and Vergil“, in: P. Roche (Hg.), *Reading Lucan's Civil War* (Oklahoma Series in Classical Culture 62). Norman, 192 – 210.
- Cowan, R. (2021b), „Knowing Me, Knowing You: Epic Anagnorisis and The Recognition of Tragedy“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 43 – 64.
- De Jong, I. J. F. (2014), *Narratology and Classics. A Practical Guide*. Oxford.
- Fantuzzi, M./Hunter, R. (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Farrell, J. (2003), „Classical Genre in Theory and Practice“, in: *New Literary History* 34 (3) (= *Theorizing Genres II*), 383 – 408.
- Feeney, D. C. (1991), *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Fowler, A. (1982), *Kinds of Literature*. Oxford.

- Ganiban, R. T. (2007), *Statius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*. Cambridge.
- Hardie, P. R. (1993), *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hardie, P. R. (2019), „Ancient and Modern Theories of Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 25 – 50.
- Harrison, S. J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Hershkowitz, D. (1998), *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic*. Oxford.
- Heslin, P. J. (2005), *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge.
- Hinds, S. (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hinds, S. (2000), „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, in: M. Depew/D. Obbink (Hgg.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA/London, 221 – 244.
- Jacobs, J. (2020), *An Introduction to Silius Italicus and the Punica* (Bloomsbury Classical Studies Monographs). London/New York.
- Janko, R. (2000), *Philodemus, On Poems, Book I*. Oxford.
- Kroll, W. (1924), „Die Kreuzung der Gattungen“, in: W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart, 202 – 224 (Ndr. Darmstadt 1964).
- McNelis, C. (2007), *Statius' Thebaid and the Poetics of Civil War*. Cambridge.
- Papaioannou, S./Marinis, A. (Hgg.) (2021), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classic – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston
- Parkes, R. (2021), „Finding the Tragic in the Epics of Statius“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classic – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 107 – 128.
- Pfeiffer, R. (1968), *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford.
- Rosenmeyer, T. G. (1985), „Ancient Literary Genres: A Mirage?“, in: *Yearbook of Comparative and General Literature* 34, 74 – 84 (Ndr. 2006, in: A. Laird [Hg.], *Ancient Literary Criticism*. Oxford, 421 – 439).
- Rossi, L. E. (1971), „I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche“, in: *BICS* 18, 69 – 94.
- Schäfer, E. (1972), *Quintus Horatius Flaccus. Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Stuttgart 1972 (Ndr. 2011).
- Sharrock, A. (2019), „Ovid's *Metamorphoses*: The Naughty Boy of the Graeco-Roman Epic Tradition“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 275 – 316.
- Shackleton Bailey, D. R. (2008), *Q. Horatius Flaccus. Opera* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio stereotypa editionis quartae (MMI). Berlin/New York.
- Simms, R. (2020), *Anticipation and Anachrony in Statius' Thebaid* (Bloomsbury Classical Studies Monographs). London.
- Söllradl, B. (2023), *Valerius Flaccus, Vespasian und die Argo: Zur zeithistorischen Perspektivierung des Mythos in den Argonautica* (Mnemosyne Supplements 470). Leiden/Boston.
- Stover, T. (2012), *Epic and Empire in Vespasianic Rome. A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*. Oxford.
- Zeitlin, F. I. (2001), „Visions and Revisions of Homer“, in: S. Goldhill (Hg.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*. Cambridge, 195 – 266.
- Zetzel, J. E. G. (1980), „Recreating the Canon: Augustan Poetry and the Alexandrian Past“, in: *Critical Inquiry* 10, 83 – 105.

Zusammenfassungen der Kapitel

Die in diesem Band gesammelten zehn Kapitel beleuchten die Werke der Epiker des mittleren und späten ersten Jahrhunderts unter dem Aspekt des Spannungsverhältnisses zwischen Gattungstheorie und Gattungspraxis. Die vielfältigen methodischen Zugänge und Fragestellungen der enthaltenen Beiträge beweisen das reiche Potenzial, das eine auf die Kategorie „Gattung“ fokussierte Untersuchung der behandelten Dichter und Werke in sich birgt. Zum besseren Überblick soll im Folgenden eine Übersicht über die einzelnen Kapitel geboten werden.

Annemarie Ambühl befasst sich zum einen mit den zentralen theoretischen Konzepten, die in der Literaturwissenschaft herangezogen werden, um die epische Integration anderer Gattungen zu analysieren, zum anderen mit der Selbstpositionierung der römischen und insbesondere der nachvergilischen Epiker in der epischen Gattungstradition sowie ihren Bezugnahmen auf andere Gattungsdiskurse. Im ersten Teil des Beitrags stellt sie unterschiedliche Zugänge der modernen Forschung zum Phänomen der sogenannten ‚Gattungsmischung‘ im (nach-)vergilischen Epos vor. Kritisch evaluiert sie hier die dahinterliegenden Konzepte wie Hybridität oder Transgression. Im zweiten Teil geht sie der Frage nach, inwiefern römische Epiker ab Vergil Gattungskonzepte im Sinne einer impliziten Poetik in ihren eigenen Werken reflektieren. Dafür analysiert sie die handlungssteuernde Rolle von Emotionen in den Werkanfängen ausgewählter Epen anhand markierter Begriffe wie *ira*, dem vordergründig quintessentiell epischen Zorn von Menschen oder Göttern, und *furor*, dem zunächst tragisch konnotierten, oft göttlich induzierten Wahnsinn. Sie widmet sich hier der sich bis zum Beginn des zweiten Buches erstreckenden Eingangspartie von Statius' *Thebais* und stellt fest, dass die im Text inszenierten Aushandlungen einfache Gattungszuschreibungen transzendieren, dass diese nicht nur die poetische Praxis der intertextuellen Interaktionen zwischen Epos, Tragödie und Philosophie veranschaulichen, sondern auch als metaliterarische Signale für die Appropriation und Integration von verschiedenen Gattungsdiskursen gelesen werden können.

Markus Kersten widmet sein Kapitel dem neronischen Epiker Lucan. In seinem Aufsatz rekapituliert er die Forschungsgeschichte zu Lucans Umgang mit dem epischen Genre, um dann das Engagement des Erzählers näher zu betrachten. Dieses mute, anders als die so oft beobachteten „Gattungsverstöße“, im Ganzen eher traditionell an: Dem schwierigen und in vielerlei Hinsicht transgressiven Epos fehle ein „prätorisches Moment“, also ein Verweis auf eine andere mögliche Erzählung, der vom Inhalt ablenke und stattdessen die Fülle alternativer Stoffe betone. Vom Bürgerkrieg zu sprechen erweise sich für Lucan nicht als ein beliebiges rhetorisches Thema neben anderen, sondern als ausweglos und existenziell. Der Dichter, der als der modernste in die römische Literaturgeschichte eingegangen ist, bekräftige damit noch einmal den altmodischen, mit dem Habitus poetischen Spielens unvereinbaren Anspruch epischer Weltdeutung, der sich nach ihm so nicht mehr finde.

Auch **Sophie E. Seidler** beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Lucan. In ihrer Analyse zieht sie kulturwissenschaftliche und feministische Konzepte heran. Ausgehend von antiken wie modernen Theorien zu Gattungsmischung und Genre-Hybridisierung untersucht sie die in vielerlei Hinsicht monströse Libyen-Episode aus dem neunten Buch von Lucans *Bellum civile*. In einem Epos, das Übernatürliches, Göttliches und Heroisches weitgehend ausspart und sich stattdessen auf menschliche Abgründe konzentriert, erzeuge der Auftritt eines Hybridwesens ebenso großes Aufsehen wie der eines epischen Helden: In der libyschen Wüste treffe der für moralische Strenge, traditionelle Werte und „maskuline“ Selbstbeherrschung berühmte Feldherr Cato auf die Nachkommen des mythischen Monsters Medusa – es gelinge ihm jedoch nicht, seine Soldaten vor dem Tod durch Schlangenbisse zu retten. Die heldenhafte Mission scheitere, die Moral im Heer des Pompeius zersetze sich, die Referenzen auf Ovids Liebeslegien und besonders den „entmännlichten“ Liebhaber aus den *Amores* offenbarten die Porosität des epischen Genres. Damit zeigt Seidler, dass sich Lucans Libyen-Exkurs einerseits gegen eindeutige Genrezuschreibungen sträube, andererseits gegen monolithische Männlichkeits- und Heldenideale.

Bernhard Söllradl wendet sich den *Argonautica* des Valerius Flaccus und damit dem ersten erhaltenen flavischen Epos zu. Er zeigt auf, dass der Dichter im ersten Buch zum einen den Topos vom Epos als *reges et proelia*-Gedicht aufrufe, zum anderen aber von Beginn an auf die vielfältigen generischen Potenziale, die der Argonautenstoff mit sich bringe, verweise. Diese Doppelstrategie erlaube es dem Dichter, im Eröffnungsbuch unterschiedliche und teils widersprüchliche Gattungsteleologien in seinen Text einzuschreiben, wodurch das Epos implizit als integrative und in viele Richtungen anschlussfähige Gattung erwiesen werde. Im zweiten Teil seines Kapitels untersucht Söllradl anhand der Figur des Hercules exemplarisch, wie sich die vom Dichter raffiniert konstruierte Spannung zwischen Heldenepos, Hyperepisierung, Elegie und Tragödie in den *Argonautica* entlade. Als traditioneller Held, den nur Tatendrang und Ruhmstreben antrieben, Sorge Hercules dafür, dass der als elegische Retardation markierte Aufenthalt der Argonauten auf Lemnos beendet und die epische Mission fortgesetzt werden könne. Wie seine Deutung der Hesione-Episode nahelegt, signalisiere der Erzähler deutliche Distanz zu dem hyperepischen Erzählmodus, den Hercules verkörpere und Jupiter favorisiere. Eine Verschiebung der generischen Schwerpunktsetzung ergebe sich durch die Intrige der Juno, die bei Valerius ihre aus Senecas *Hercules furens* bekannte Rolle als tragische Antagonistin wiederhole und die Trennung des Hercules von den Argonauten in die Wege leite. In der folgenden olympischen Szene scheine Jupiter eine generische Umkodierung der *Argonautica* anzukündigen, da er Juno erlaube, die Furien und Venus in Bewegung zu setzen: So könnten in der zweiten Werkhälfte Krieg und Liebe verknüpft werden, um eine Tragödie in die Wege zu leiten.

Gottfried E. Kreuz widmet sich der *Thebais* des Statius und eröffnet damit den Reigen mehrerer Beiträge zum Werk des wohl prominentesten flavischen Dichters. In seinem Beitrag beleuchtet er die dramatischen Aspekte dieses Epos. Dabei konstatiert er, dass man Epos und Drama ebenso gut als deutlich voneinander verschiedene Gattungen betrachten könne wie als nah verwandte Ausformungen oft derselben Stoffe. Angesichts

der allgemeinen Tendenz der kaiserzeitlichen römischen Epik zur zunehmenden ‚Dramatisierung‘ ebenso wie angesichts der zahlreichen dramatischen Bearbeitungen des thebanischen Sagenkreises, auf die Statius sich beziehen konnte und die seinem Publikum auch vertraut sein konnten, sei eine dramatische Leseweise der *Thebais* naheliegend. Kreuz versucht hierbei, einen besonderen Aspekt des Dramatischen in der *Thebais* zu verfolgen, nämlich die Konzeption des Handlungsraumes: Es zeige sich, dass dieser in einem für episches Erzählen ungewöhnlichen Ausmaß den Gesetzen eines Bühnenraumes folge, wodurch das Epos einerseits um ein neuartiges Element bereichert und andererseits potentiell für Rezitationen oder gar szenische Lesungen ‚er-tüchtigt‘ werde. Bemerkenswert sei auch der Bewegungsspielraum der Figuren, den der Dichter offenbar entlang einer Gendergrenze bald weiter (für Frauen), bald enger (für Männer) definiere. Beide Beobachtungen zeigen einmal mehr den Routinier Statius als einen experimentellen Autor, der auch vor ungewöhnlichen Verfahrensweisen nicht zurückschreckt.

Während Kreuz postuliert, dass die Bewegung weiblicher Figuren in der *Thebais* möglicherweise den Gesetzen des Dramas folge, befasst sich **Andreas Heil** mit einer einzelnen Reise einer Heldin dieses Epos und argumentiert, dass in dieser epische Motive aufgegriffen und weiterentwickelt würden. Statius beschreibt im zwölften Buch der *Thebais*, wie Argia, die Frau des Polynices, allein das Schlachtfeld vor Theben aufsucht, um ihren gefallenen Mann trotz des von Creon verhängten Verbotes zu bestatten. Heil zeigt auf, dass die gefährvolle Reise Argias vom Dichter als metaphorische Katabasis gestaltet werde. So trete die weibliche Heldin gleichberechtigt neben die hauptsächlich männlichen Jenseitsreisenden der epischen Tradition und überbiete diese in mancher Hinsicht (Hercules, Orpheus, Theseus, Odysseus, Aeneas). Ein abschließender Blick auf die Rezeptionsgeschichte (Prudentius, *Peristephanon* 3; Thomas May, *The Tragedy of Antigone*) bestätigt die vorgetragene Interpretation.

Jan Telg genannt Kortmann beschäftigt sich mit dem zweiten, unvollständigen Epos des Statius, der *Achilleis*. Statius hat mit seiner *Achilleis* ein Epos verfasst, das durch Abwechslungsreichtum im Stil, aber auch vielgestaltige Genreeinflüsse besticht. Die Variabilität zeige sich, so Kortmann, nicht zuletzt in den diversen Herausforderungen, mit denen der noch junge Achill auf der Insel Scyros konfrontiert werde, bevor er in den Trojanischen Krieg ziehe: Versteckspiel, Liebe und Diplomatie liefen dem eigentlichen Naturell des „Kriegers par excellence“ zuwider. Ein literarisches Spiel mit den Stereotypen des Kriegshelden in spe manifestiere sich insbesondere in den unbedarften Reden Achills gegenüber seiner Geliebten Deidamia und deren Vater Lycomedes, in denen nachdrücklich verschiedene Lebensbereiche und -schwerpunkte aufeinanderprallen würden – bis Achill schließlich in Odysseus und Diomedes auf Ansprechpartner treffe, denen sein martialisches Wesen entspreche. Das Epos sei zwar eine dynamische Gattung, der epische Held hingegen erscheine hier weniger anpassungsfähig und liege in der *Achilleis* gewissermaßen mehrfach in Konflikt mit den Genreeinflüssen.

Dániel Kozák betrachtet in seinem Kapitel zu den *Silvae* abschließend Statius' episches Schaffen aus einer theoretischen Außenperspektive. Die *Silvae*, eine Sammlung von „Klein-“ oder „Gelegenheitsdichtungen“, deren Gattungsstatus bekanntermaßen

schwer zu beschreiben ist, enthalten zwei Gedichte (4,5 und 4,7), die zur Lyrik im eigentlichen Sinne gehören und von Statius selbst im Vorwort der Sammlung und in den Gedichten selbst als solche beworben werden. Kozák geht besonders auf 4,7 näher ein. Dieses Gedicht, eine Reflexion über die *Achilleis* als *work in progress*, beginne mit drei aufeinanderfolgenden Metaphern, die verschiedene Gattungen beschreiben: das weite Feld der Epik, die kleinen Kreise der Lyrik (bzw. der *Silvae* im Allgemeinen) und schließlich die Rennstrecke des *Achilleis*. Viele dieser Elemente seien aus der griechischen und römischen Literaturtradition bekannt, aber Statius' Dreifach-Metapher scheine auch ein konzentrisches System von Gattungen zu implizieren, in dessen Mittelpunkt nicht nur die Idee der Größe, sondern auch die der Ordnung stehe. Die dabei beschriebenen „Spurwechsel“ könnten eine Alternative zur Metapher der „Vermischung“ von Gattungen bieten. Neben *Silvae* 4,7 diskutiert Kozák auch zwei verwandte Passagen aus Statius' Epen: einerseits das schnelle Eintreffen Apollons (*Thebais* 5), um Amphiaraus im Wagenrennen zu helfen (im Gegensatz zum langsamen Eintreffen des Gottes, um dem Dichter/Achilles in den *Silvae* zu helfen); andererseits das Gleichnis des ungezähmten Pferdes, das die offenen Felder, die in einer metapoetischen Interpretation für das eigentliche Heldenepos stehen, in Richtung Stall verlässt und schließlich die Befehle eines Herrn akzeptiert (*Ach.* 1,277–282).

Mit **Florian Schaffenraths** Kapitel kommen wir am Ende zum mutmaßlich am spätesten entstandenen Epos, den *Punica* des Silius Italicus. Für dieses wurde wie für Lucans *Bellum civile* ein besonders starker philosophischer, stoischer Hintergrund konstatiert. Unter den vielen Elementen, die die *Punica* mit der stoischen Philosophie verbinden, wird in diesem Beitrag das Phänomen der Vorsehung (*providentia*) untersucht, das Silius als Tatsache akzeptiere. Die Frage, warum auch guten Menschen Schlimmes widerfahren könne, beantworte der Dichter damit, dass es sich vielmehr um Prüfungen und Herausforderungen für große Männer handle; mehrfach werde deutlich, dass Hannibal und alle seine Siege nur dazu dienten, die Römer an ihre alte Tapferkeit zu erinnern und sie wieder tapfer zu machen. Die gleiche Tendenz verfolge Seneca in seinem kurzen Dialog *De providentia*, der ebenfalls die von Silius aufgeworfene Frage in den Mittelpunkt stellt. Schaffenrath zeigt eine Reihe von Parallelen zwischen den beiden Texten auf und argumentiert, dass inhaltliche und strukturelle Ähnlichkeiten auf eine engere Verbindung zwischen den beiden Texten hindeuten.

Auch **Ferdinand Stürner** verbindet philosophisches Gedankengut in den *Punica* mit wesentlichen Aussagen des Werks, einer impliziten Poetik. Konkret untersucht er den Auftritt des Sängers Teuthras im 11. Buch (288–302, 432–484), der zu den besonders häufig diskutierten Episoden dieses Epos gehört. Stürner versteht die Teuthras-Szenen nicht nur als Modell dichterischer Produktion, sondern auch als Musterfall literarischer Kommunikation; zum anderen versucht der Beitrag die thematischen und motivischen Gestaltungslinien konsequent vor dem Hintergrund der antiken Literatur- und Musiktheorie zu lesen. Für Stürner ergeben sich dabei wesentliche Berührungspunkte mit Platons Verarbeitung der ethischen Musiklehre, mit der Tradition der antiken Homer-Kommentierung, schließlich mit der stoischen Poetik und ihrer anti-epikureischen Polemik. Es lasse sich aus der Teuthras-Episode eine implizite Poetik extrapolieren, die auf

der Ebene des Genres Vorbehalte gegen nicht-epische bzw. nicht dezidiert ethisch orientierte epische Texte erkennen lasse, auf der Ebene des Stils wiederum psychagogische Wirkung und formalistisches Dichtungsverständnis ablehne und – gerade auch auf der Seite des Rezipienten – einen dezidiert ethisch-kognitiv ausgerichteten Modus literarischer Kommunikation avisiere.

Metareflexionen zum Phänomen der ‚Gattungsmischung‘ im nachvergilischen Epos

1 Metareflexionen zum Phänomen der ‚Gattungsmischung‘ im griechischen und römischen Epos: Forschungsperspektiven

Die überlieferten römischen Epen der frühen Kaiserzeit sind trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer anscheinend klaren (Selbst)-Positionierung in der antiken Literaturgeschichte ein unerschöpfliches Forschungsthema; ihre vielfältigen Bezugnahmen auf epische Gattungstraditionen ebenso wie auf andere Gattungsdiskurse werden seit ihrer Entstehung kontrovers diskutiert. Der für den Titel des vorliegenden Beitrags gewählte Begriff der ‚Metareflexionen‘ trägt daher eine doppelte Konnotation: Einerseits verweist er auf aktuelle Forschungsperspektiven auf diese antiken Epen, andererseits auf in den antiken Texten selbst enthaltene metaliterarische Reflexe. Entsprechend stellt der Beitrag zunächst ausgewählte Zugänge der modernen Forschung zum Phänomen der sogenannten ‚Gattungsmischung‘ im vergilischen und nachvergilischen Epos vor und evaluiert die dahinterliegenden Konzepte kritisch, bevor potentielle Vorläufer solcher Debatten in antiken Texten in den Blick genommen und schließlich anhand von Statius’ *Thebais* experimentell an einem konkreten Fallbeispiel durchgespielt werden.

Der – durchaus nicht unproblematische – Begriff der ‚Gattungsmischung‘ (siehe dazu unten) beziehungsweise die im Titel des Workshops „Gattungstheorie und transgressive Praxis im nachvergilischen Epos“, aus dem dieser Band hervorgegangen ist, implizierte Vorstellung der ‚transgressiven‘ Überschreitung festgelegter Gattungsgrenzen setzt zunächst einmal voraus, dass ein theoretisches Bewusstsein klar voneinander abgegrenzter Gattungen in der Antike überhaupt existierte. Nun lässt sich jedenfalls für die ‚großen‘ Gattungen wie Epos oder Tragödie ein solches zweifellos nachweisen, und zwar – spätestens ab dem 5./4. Jhdt. v.Chr. und insbesondere seit dem Hellenismus – sowohl in literaturtheoretischen Schriften wie etwa Aristoteles’ *Poetik* als auch in immanenten Gattungspoetiken.¹ Neben einer formal-inhaltlichen Herangehensweise, die insbesondere auf Metrum, Umfang und charakteristische Themen abhebt, existieren

¹ Zu Aristoteles’ Aussagen in der *Poetik* zur Gattungsdifferenz von Epos und Drama siehe etwa Schwinge 1990, zu sowohl theoretischen als auch gattungsimmanenten Definitionen des antiken Epos Hardie 2019. Allgemein zur antiken Dichtungstheorie vgl. die Übersichten in Fuhrmann 1992 und Müller 2012.

dabei auch weitere Betrachtungsweisen, die Textsorten eher funktional umschreiben.² In diesem Sinn lassen sich die historisch gewachsenen Gattungen als kognitive Ausdrucks- und Speichermedien kultureller Erinnerung und Praktiken definieren, deren wechselseitige Beziehungen immer wieder neu ausgehandelt werden.³

Das praktisch-theoretische Bewusstsein von der Existenz unterschiedlicher, voneinander abgegrenzter Gattungen impliziert somit zugleich die Möglichkeit, die – ohnehin imaginären – Grenzen zu überschreiten und verschiedene Gattungen, oder eher für bestimmte Gattungen typische Elemente, auf vielfältige Weise miteinander zu verbinden und zu verschränken.⁴ Bemerkenswerterweise bezeugen explizite Äußerungen zu solchen Praktiken in antiken Texten (wenn sich solche überhaupt finden lassen) eher eine defensive als eine affirmative Intention. Das Epos nimmt dabei insofern eine Sonderstellung ein, als sich in der Regel die *anderen*, ‚kleineren‘ Gattungen in ihren Selbstdefinitionen von ihm absetzen und somit aus der möglicherweise verzerrten Optik ihrer eigenen Agenda gattungsdefinierende Merkmale des Epos aufzählen – etwa in der Form der römischen *recusatio*, die das ‚typische‘ Epos auf Herrscherpanegyrik und Schlachtenrhetorik zu reduzieren trachtet (vgl. *res gestae regumque ducumque et tristia bella*: Hor. *ars* 73).⁵ Das Epos dagegen scheint ganz selbstverständlich andere Gattungsdiskurse wie etwa tragische oder elegische zu appropriieren, ohne sich dafür rechtfertigen zu müssen.⁶

Begründet wird diese unangefochtene Position des Epos durch den Primat Homers als des ersten Dichters sowohl in einem chronologischen als auch in einem qualitativen Sinn, der ab der römischen Kaiserzeit um den Homer-Vergil-Vergleich ergänzt wird. Die antike Idee des Epos als Ursprung und – in wörtlichem Sinne – Quelle der übrigen Gattungen, auskristallisiert im Bild von Homer als Dichter-Gott oder als Okeanos, aus dem alle Flüsse entspringen (etwa auf dem sogenannten Archelaos-Relief oder bei Quintilian 10,1,46), charakterisiert das Epos als eine inklusive Gattung *per definitionem*.⁷ Demnach wäre eigentlich gar nicht zu fragen, ob und auf welche Weise das Epos Elemente anderer Gattungen aufnimmt, da es in dieser – natürlich retrospektiv konstruierten – Sicht die anderen, erst später ausdifferenzierten Gattungen bereits von Beginn an in nuce inkorporiert. Die oft anzutreffende Bezeichnung der *Ilias* als ‚tragisches‘ Epos

2 Zur philologischen Klassifikations-, Editions- und Kommentierungstätigkeit der alexandrinischen Dichter, die sich im Prinzip der εἰδογραφία manifestiert („research on poetic genres“: Hinds 1987, 116; vgl. Sluiter 2000), und ihrer Bedeutung für deren poetische Praxis siehe etwa Fantuzzi/Hunter 2004, 1–41.

3 Zu solchen dynamischen Gattungsdefinitionen und -systemen siehe u. a. Depew/Obbink 2000; Harrison 2007, bes. 2–11, und speziell zur Literatur der flavischen Zeit Bessone/Fucecchi 2017; vgl. auch Baier 2015 zu Quintilian. Allgemein zu literarischen Gattungen als ‚Wissensoikonomien‘ vgl. Eming 2021.

4 Zu solchen Praktiken in der hellenistischen Literatur vgl. etwa Fantuzzi 1980, zu Gattungsinteraktionen in der römischen Literatur Fedeli 1989 und Papangelis/Harrison/Frangoulidis 2013.

5 Siehe beispielsweise Baumann 2019a zur Sicht von Kleinformen wie Martials Epigrammen und Statius’ *Silvae* auf das Epos, ebenso Kozák im vorliegenden Band.

6 Zur Interaktionen des Epos mit anderen Gattungen und umgekehrt vgl. Jenkyns 2005, zur ersteren Perspektive den Überblick in Ambühl 2019a.

7 Vgl. dazu Ambühl 2019a, 171f. und jüngst Farrell 2021, 36f.

erscheint in diesem Sinn letztlich gar nicht anachronistisch, auch wenn aus strikt literarhistorischer Sicht erst das hellenistische Epos des Apollonios Rhodios durch seine engen intertextuellen Bezugnahmen auf die attische Tragödie diesen Titel für sich beanspruchen dürfte.⁸ Eine solche a-historische Sicht umschreibt zudem ganz gut die Situation des römischen Epos und Dramas und der römischen Literatur insgesamt, die ja die griechischen Gattungen alle synchron in ihrer hellenistischen Aufbereitung und Kanonisierung rezipiert und mit fortschreitendem Umfang und Ausdifferenzierung der eigenen lateinischen Literaturproduktion jeweils doppelte, griechisch-römische Gattungsgenealogien als intertextuelle Referenzmodelle zur Verfügung stellt.

Das weitgehende Fehlen expliziter Aussagen antiker Epiker zu ihren eigenen ‚gattungsüberschreitenden‘ Praktiken⁹ braucht uns nun aber keineswegs daran zu hindern, uns solchen Phänomenen deskriptiv zu nähern.¹⁰ Die dafür verwendeten Termini wie ‚Gattungsmischung‘, ‚Gattungskreuzung‘, ‚Hybridisierung‘ oder ‚Transgression‘ entstammen primär der modernen Forschung, auch wenn sich manche davon auf bestimmte antike Konzepte oder Metaphern berufen können. Zu dem von Wilhelm Kroll in den Zwanziger-Jahren des letzten Jahrhunderts geprägten, wirkmächtigen Schlagwort von der ‚Kreuzung der Gattungen‘ hat Alessandro Barchiesi eine sehr lesenswerte begriffshistorische Studie mit dem Titel *The Crossing* verfasst, die sich kritisch mit den dahinterliegenden biologistischen, auf Rassetheorien und Vererbungslehren des 19. Jahrhunderts zurückgehenden Konzepten auseinandersetzt.¹¹ Auch das in jüngster Zeit in den Literatur- und Kulturwissenschaften intensiv debattierte Konzept der Hybridität – so versteht etwa Christine Walde Hybridisierung generell als Chiffre der kulturellen Rekodierung der griechischen Literatur in Rom – entstammt einem vergleichbaren pflanzlich-organischen Bildbereich.¹² Das Propfen, das als Kulturtechnik bereits in antiken agrarischen Fachschriften zur Baumpflege erscheint, kann dabei auch als metaliterarischer Tropus verwendet werden, namentlich in dem von Palladius auf sein Prosawerk *Opus agriculturae* ‚aufgepfropften‘ elegischen Lehrgedicht *De insitione*, wie Marco Formisano gezeigt hat.¹³ Pfpfropfung als explizite Reflexionsfigur von ‚Gattungsmischung‘ scheint zunächst vor allem auf die Rezeption von Vergils *Georgica* in der

8 Zur Forschungsgeschichte siehe Ambühl 2019a, 176–178 und ausführlicher Kircher 2018 (vgl. dazu unten Anm. 28).

9 Vgl. aber Kozáks Beitrag im vorliegenden Band, der *Silvae* 4,7 als Gedicht liest, in dem Statius anhand der Metapher vom Spurenwechsel beim Wagenrennen über seine ‚gattungsübergreifende‘ Praxis bei der Komposition der *Achilleis* reflektiert.

10 So auch Farrell 2003, 386.

11 Kroll 1924; Barchiesi 2001. Vgl. auch Fedeli 1989 zu „intersezioni dei generi e modelli“ und zur Anwendung evolutionsbiologischer Modelle auf Gattungsgeschichten Kahane 2013, 35–39. Die Beiträge in Dresen/Freitag 2017 untersuchen verschiedene, auch antike Crossing-Phänomene aus kulturwissenschaftlich-soziologischen Perspektiven.

12 Walde 2009. Zu Hybridität, Transplantation und Pfpfropfung als kulturwissenschaftlichen Paradigmata vgl. etwa Wirth 2011, Ette/Wirth 2014 und Ette/Wirth 2019.

13 Formisano 2005. Vgl. auch die Anspielung auf das Pfpfropfen in dem in Columellas Prosawerk *De re rustica* eingelegten hexametrischen Buch zum Gartenbau (10,38–40).

römischen Lehrdichtung und Fachliteratur fokussiert zu sein.¹⁴ Darüber hinaus ist ein vergleichbares metapoetisches Spiel bezeichnenderweise wieder in der Auseinandersetzung *kleinerer* Gattungen mit dem Epos identifiziert worden, die sich epische Elemente ‚aufpfropfen‘, so etwa von Helge Baumann in seiner Interpretation von Statius’ *Silvae* 2,3 über den Baum des Atedius Melior als Beispiel einer gattungsentgrenzenden ‚Poetik der Transplantation‘.¹⁵ Um in dieser Bildsprache zu bleiben, wäre das Epos gleich ein ganzer Wald, der sich aus Bäumen unterschiedlicher Gattungen zusammensetzt.¹⁶

Eine andere, mehr organisch-körperlich kodierte Manifestation von Hybridität inszeniert der ebenso berühmte wie enigmatische Anfang von Horazens *Ars poetica* mit seinem imaginierten Gemälde einer monströsen, aus verschiedenen Menschen- und Tiergliedern zusammengesetzten Gestalt (1–5). Auch dies ist ein ambivalentes Paradigma, wenn Horaz einerseits die Freiheit des Dichters verteidigt (9–13), andererseits betont, dass ein guter Dichter die Charakteristika und Grenzen der verschiedenen Gattungen kennen und einhalten müsse (*descriptas servare vices operumque colores*: 86); die *Ars poetica* ist ja aber letztlich selber ein solches aus Elementen von Brief, Satire, Fachtraktat und didaktischem Epos zusammengesetztes Monstrum und somit ein Beispiel für eine – freilich singuläre – hybride Gattung.¹⁷

Horazens poetisches Spiel mit Regeln und Regelbrüchen führt uns zu einem zweiten, ebenfalls sehr aktuellen literatur- und kulturwissenschaftlichem Paradigma, dem der Transgression.¹⁸ Wie verhalten sich die damit verknüpften Konzepte der gewagten Überschreitung von Grenzen, aber auch der Devianz von gesellschaftlich und kulturell akzeptierten Normen zu der ‚transgressiven‘ Praxis römischer Epiker? Gerade der epische Held ist ja oft als Transgressor im wörtlichen (wie etwa Lucans Caesar bei der die epische Handlung in Gang setzenden Überschreitung des Rubicon) oder im übertragenen Sinn charakterisiert, was ihn von den gewöhnlichen Sterblichen abhebt und sogar in die Nähe der Götter rücken kann.¹⁹ Stilisiert sich der epische Dichter somit

14 Siehe Lowe 2010; zu Vergils Passage über die Pfropfung (*georg.* 2,9–82) als Figur für seine Hybridisierung von Gattungen und Stilen vgl. auch Clément-Tarantino 2006.

15 Baumann 2019a, 22–65 und 2019b. Vgl. jedoch auch Hunt 2010, die die Episode von Pomona und Vertumnus in Ovids *Metamorphosen* als ein Beispiel für „elegiac grafting“ im Epos liest.

16 Vgl. etwa Hinds 1998, 11–14 zu der Baumfällszene in Vergils *Aeneis* (*itur in antiquam silvam*: 6,179) als intertextueller und poetologischer ‚Meta-Metapher‘.

17 Zu dem gerade in den Metaphern der *Ars poetica* ausgehandelten Spannungsfeld zwischen Einhalten und Überschreiten von Regeln vgl. Oliensis 1998, 198–223; Ferenczi 2014a und Ferriss-Hill 2019, bes. 39–99. Zur Hybridität der *Ars poetica* vgl. auch Seidler im vorliegenden Band, S. 71–73.

18 Zur Antike vgl. dazu jüngst den primär althistorisch ausgerichteten Sammelband von Gilhaus et al. 2020. Littlewood 2016 identifiziert eine ‚Poetik der Transgression‘ in Horazens Lyrik, die in den Chorliedern von Senecas Tragödien wieder aufgegriffen werde.

19 Brockkötter 2020 deutet die Transgressionen von Lucans Protagonisten im Sinne der Aushandlung eines neuen politisch-gesellschaftlichen Normensystems, was man wohl auch auf den Umgang des Autors Lucan mit dem Gattungssystem übertragen könnte. Siehe dazu auch die Beiträge von Kersten und Seidler im vorliegenden Band. Farrell 2021, 2, definiert Vergils Juno als einen „transgressive character“.

ebenfalls zu einem kühnen Überschreiter von Gattungsgrenzen, im Sinne von Lucans *bella plus quam civilia* (1,1), des Super-Bürgerkriegs, der nicht nur auf der Inhaltsebene, sondern auch auf der Gattungsebene alle Grenzen sprengt?²⁰ Wie Lothar Willms argumentiert, ist Transgression aber auch das zentrale Wesensmerkmal des Tragischen und der Tragödie.²¹ Wenn Epos und Tragödie sich das Moment der Transgression teilen, werden solche ‚gattungsüberschreitende‘ Verfahren im nachvergilischen Epos denn überhaupt (noch) als transgressiv wahrgenommen oder stellen sie nicht vielmehr gerade die Norm dar?²² Das Epos ist ja gerade keine neue, prekäre Gattung, die ihre Identität durch die imaginäre Errichtung und simultane Transgression von Grenzen zu den anderen Gattungen erst etablieren müsste.²³ Transgressiv ist es eher in dem Sinn, dass es sich den Raum, den die anderen Gattungen in Abgrenzung vom Epos für sich geschaffen haben, in einer zentripetalen Bewegung zurückholt, indem es sich deren Diskurse wieder zueignet.

Dieser notgedrungen sehr selektive Überblick hat sich bewusst auf die Begriffe der Hybridisierung und der Transgression konzentriert, die gerade durch ihre inhärente Ambivalenz und polyvalente Bildhaftigkeit kontroverse Assoziationen evozieren, aber eben auch nur indirekt mit der Praxis der römischen Epiker in Einklang zu bringen sind. Als konkretes literaturwissenschaftliches Instrumentarium sind neutralere Bezeichnungen vielleicht geeigneter, wie etwa das der Transtextualitätstheorie Gérard Genettes entstammende Konzept des Palimpsests, das die vielschichtige, aus verschiedenen Vorgängertexten zusammengesetzte Struktur literarischer Texte illustriert, die hinter dem aktuellen Text immer noch durchschimmern; bekanntlich zählt dazu unter der Kategorie der Architextualität die – meist implizit rezeptionssteuernde – Gattungszugehörigkeit, die auch Transformationen durch Gattungskontaminationen einschließt.²⁴ Spezifischer auf die augusteische Literatur zugeschnitten ist der von Stephen Harrison geprägte Ansatz des ‚*generic enrichment*‘, also der Bereicherung eines ‚*host genre*‘ durch Elemente von ‚*guest genres*‘.²⁵ Auch wenn bei ihm zunächst wieder die umgekehrte Perspektive der kleineren Gattungen wie Bukolik, Satire oder Lyrik auf das Epos im Zentrum steht, bevor Vergils *Aeneis* als ‚inklusives‘ Epos par excellence in den Blick genommen wird, ist für unsere Zwecke vor allem sein Fokus auf das hierarchische Verhältnis der inkorporierenden und der inkorporierten Gattung wichtig; Hybridisie-

20 Vgl. dazu Ambühl 2015, 4–11; ähnlich jetzt auch Joseph 2022, 1–21, der sich jedoch auf Lucans Auseinandersetzung mit dem griechischen und römischen Epos konzentriert.

21 Vgl. Hinds 2000, 235 (Hervorhebungen im Original): „Does this outcome mean that even elements that had been emplotted by Vergil as *transgressive* for epic [...] were now read as *normative* for the genre? Once the *Aeneid* became the code model, did it lose all potential to be read as, in places, an unepic epic?“

22 Willms 2014, der ausführlichst soziologische und ästhetische Transgressionstheorien diskutiert und mit strukturalistisch-semiotischen Dramentheorien verbindet.

23 Aus der umgekehrten Perspektive zeigt Morrison 1992 Ovids ‚gattungs-transgressive‘ Bezugnahmen auf epischen und tragischen *furor* in seiner fiktionalen Selbstdarstellung als ‚*amator furens*‘ und ‚*poeta furens*‘ in *Amores* 1,7 auf. Zum epischen und tragischen *furor* siehe unten die Abschnitte 2. und 3.

24 Genette 1993, 13 f.; 283.

25 Harrison 2007.

rung im strengen Sinn würde eine Mischung oder Kombination zweier (oder mehrerer) gleichrangiger Gattungen zu einem Text mit einer *neuen* Gattungsidentität implizieren, was aber in Harrisons Sicht eben gerade nicht der Fall ist.²⁶ In ähnlicher Weise argumentiert Gregory Hutchinson, dass die Interaktion mit anderen Gattungen das Selbstbewusstsein der hexametrisch-epischen Super-Gattung noch verstärkte.²⁷ Das vergilische und nachvergilische Epos vollzieht somit – vielleicht mit der Ausnahme von Ovids wahrhaft proteischen *Metamorphosen* – keine eigentliche Gattungsmetamorphose.

Einen besonderen Fall könnte dabei allerdings der bereits kurz erwähnte, natürlich ebenfalls moderne Begriff des ‚tragischen Epos‘ darstellen, der in der Nachfolge von Vergils *Aeneis* auch auf die Epen der frühen Kaiserzeit angewendet wird und gerade in jüngster Zeit eine Renaissance zu erleben scheint, wie unter anderem der kürzlich erschienene Sammelband *Elements of Tragedy in Flavian Epic* demonstriert.²⁸ Wenn wir die Definition eines modernen Handbuchs zugrunde legen: „Gattungsmischung liegt vor, wenn ein Text als Hybrid aus mehreren, auf gleicher systematischer Ebene angesiedelten Gattungen empfunden wird“,²⁹ läge hier in der Tat eine echte Gattungsmischung oder Gattungshybridisierung vor, da Epos und Tragödie in der antiken Gattungssystematik als mehr oder weniger gleichrangig bewertet werden. Andererseits spricht die Literaturwissenschaftlerin Klaudia Seibel von „*weak contamination*“, wenn bei einer Gattungsmischung die formalen, funktionalen und Plotelemente der involvierten Gattungen einander stark ähneln und/oder historisch miteinander verbunden sind, wie es ja beim antiken Epos und der Tragödie durchaus der Fall ist.³⁰ Lässt sich in den sogenannten tragischen Epen also überhaupt ein Unterschied zwischen intertextuellen Bezugnahmen auf epische und auf tragische Elemente oder Prätexte erkennen beziehungsweise werden solche Unterschiede auf einer Metaebene reflektiert?³¹

²⁶ Harrison 2007, 1–33, bes. 17.

²⁷ Hutchinson 2013a, 350–354; vgl. auch Hutchinson 2013b.

²⁸ Papaioannou/Marinis 2021. Vgl. auch die allerdings in Bezug auf Vergils *Aeneis* sehr inadäquate Dissertation Kircher 2018 (zu deren Problematik vgl. die Rezension Ambühl 2019b); zur *Aeneis* vgl. jetzt auch Farrell 2021, bes. 167–178. Allgemein zum Begriff des ‚tragischen Epos‘ und weiterer relevanter Forschungsliteratur zu den einzelnen Epen siehe Ambühl 2019a, 176–180.

²⁹ Baßler 2010, 52.

³⁰ Seibel 2007, 144.

³¹ Polleichtner 2009, 68 bemerkt dazu, dass intertextuelle Bezugnahmen auf epische Prätexte in einem Epos wie Vergils *Aeneis* in der Regel schwächer markiert seien als solche auf Prätexte außerhalb der Gattung des Epos. Zur Frage der Markierung angesichts der formalen und thematischen Überschneidungen zwischen Epos und Tragödie, die eine klare Abgrenzung der beiden Gattungen erschweren, vgl. auch Parkes 2021, 118–128.

2 Epische *ira* und tragischer *furor*? Emotionen als Prüfstein für Gattungsdiskurse

Im Folgenden soll ausgehend von dieser Frage der Bogen wieder zurück zu den antiken Epen geschlagen und die eingangs vorgestellte Problematik an einem konkreten Testfall diskutiert werden, wohlgemerkt ohne den Anspruch zu erheben, eine endgültige Antwort zu geben. Ausgehend von der Annahme, dass römische Dichter Gattungskonzepte nicht nur praktisch anwenden, sondern im Sinne einer impliziten Poetik auch in ihren Epen reflektieren und dass sich dafür die Werkproömien und weitere Buchanfänge oder -enden besonders gut eignen, soll stichprobenartig ein möglicher Zugang vorgestellt werden, und zwar auf dem Umweg über die darin prominent figurierenden Emotionen. Diese lassen sich sowohl aus einer produktionsästhetischen Perspektive (Konstruktion von Figurenemotionen durch den Autor beziehungsweise Erzähler und damit verbundene intertextuelle Strategien) als auch aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive (Wirkung auf die textexternen Rezipienten und deren emotionale Reaktionen) betrachten; hier soll der Fokus auf ersterem liegen, also gerade nicht auf dem in diesem Kontext oft herangezogenen Konzept einer Katharsis durch *ἔλεος* und *φόβος* aus der Aristotelischen *Poetik* (1449b27–28).

Im Rahmen der in jüngster Zeit in der Klassischen Philologie stark aufgekommenen Emotionsforschung ist zumindest ansatzweise auch die Bedeutung von Emotionen in gattungsspezifischen sowie gattungsübergreifenden Diskursen untersucht worden.³² Dabei spielt insbesondere der Zorn eine prominente Rolle, sowohl in der griechisch-römischen Dichtung als auch in theoretischen philosophischen Abhandlungen unter anderem von Aristoteles, Cicero und Seneca.³³ Im vorliegenden Kontext soll es allerdings nicht um die theoretischen Definitionen und praktischen Ratschläge dieser Autoren zum Umgang mit dem Zorn gehen, sondern um die Frage, ob und in welcher Weise er implizit oder explizit mit bestimmten Gattungen assoziiert wird. So illustriert Aristoteles in der *Rhetorik* (1378b31–34) diesen Affekt mit dem berühmten Beispiel vom Zorn des homerischen Achilleus auf Agamemnon: „Daher sagt Achilleus im Zorn: ‚Er hat mich entehrt, denn er hat mir das Ehrgeßchenk weggenommen und behält es selbst‘ und ‚wie irgendeinen ungeachteten Fremdling‘, als Grund, weswegen er erzürnt sei“ (*διὸ λέγει ὀργιζόμενος ὁ Ἀχιλλεύς· ἠτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς*“ [Hom. *Il.* 1,356] καὶ „ὥσεί τιν' ἀτίμητον μετάναστην“ [Hom. *Il.* 9,648] ὡς διὰ ταῦτα ὀργιζόμενος).³⁴ Ebenso unter-

32 Vgl. etwa Rapp 2015 zu ‚tragischen Emotionen‘ in griechischen und römischen (Meta-)Gattungsdiskursen.

33 Zum Zorn in der griechischen und römischen Kultur siehe Harris 2001 und Braund/Most 2003; vgl. auch verschiedene Beiträge in Braund/Gill 1997 und in de Bakker/van den Berg/Klooster 2022 sowie den Überblickartikel von Walde 2005. Zu Senecas *De ira* vgl. jüngst Laurand/Malaspina/Prost 2021.

34 Vgl. auch 1380b27–29, wo Achills sinnloser Zorn (*ὀργή*) gegen Hektors Leichnam mit einem weiteren Homerzitat illustriert wird (*Il.* 24,54). Im ganzen Beitrag werden die Originaltexte nach den im Litera-

streicht Cicero in den *Tusculanen* (3,18) den durch Zorn hervorgerufenen ungesunden Geisteszustand mit dem letzteren, ins Lateinische übertragenen Zitat aus dem 9. Buch der *Ilias*: „[...] wie Achilles bei Homer klagt, folgendermaßen, wie ich glaube: ‚Mein Herz schwillt tief drinnen von traurigen Zornesregungen, wenn ich beherzige, dass ich von Ehre und allem Ruhm beraubt bin.‘“ ([...] *quae apud Homerum Achilles queritur hoc, ut opinor, modo: ‚Corque meum penitus turgescit tristibus iris, / Cum decore atque omni me orbatum laude recordor.‘*).³⁵ In einer weiteren Passage greift Cicero den ‚hässlichen‘ Jähzorn des homerischen Achilleus in seinem Zank mit Agamemnon aus dem ersten Buch der *Ilias* als episches Beispiel für den sich dem Wahnsinn annähernden Zorn wieder auf (*an est quicquam similis insaniae quam ira? [...] quid Achille Homeric foedius, quid Agamemnone in iurgio?*: 4,52), verbindet die *ira* in der Fortsetzung dann aber mit dem *furor*, den er seinerseits mit dem spezifisch tragischen Exemplum des Aias belegt (*nam Aiace[m] quidem ira ad furorem mortemque perduxit*: 4,52).³⁶ An einer früheren Stelle zieht er für die von schwerem Zorn (*iracundia gravior*) herbeigeführte Raserei (*furor*) neben Aias zusätzlich die ebenfalls tragisch konnotierten Gestalten des Athamas, Alkmaion und Orestes heran (*quo genere Athamantem Alcmaeonem Aiace[m] Orestem fure[m] dicimus*: 3,11).³⁷ In der philosophischen Literatur wird der Zorn also häufig mit epischen Exempla verbunden, kann in seiner Verbindung mit dem *furor* aber durchaus auch mit der Tragödie assoziiert werden.

Im Folgenden soll die Hypothese geprüft werden, dass speziell der Affekt des Zorns im vergilischen und nachvergilischen Epos als programmatisches Signal eingesetzt wird, um einerseits intertextuell an griechische und römische epische Vorgängerwerke anzuknüpfen und andererseits weitere Gattungsdiskurse ins Epos zu integrieren.³⁸ Als Ausgangspunkt dient die bewusst plakativ formulierte Frage: Ist die *ira* im römischen Epos spezifisch episch, der *furor* dagegen tragisch konnotiert?

Die Frage scheint auf den ersten Blick leicht zu beantworten, erscheint doch der Zorn oder Groll (μῆνις) prominent als erstes Wort der homerischen *Ilias* im Musenanruf (μῆνιν αἶεε θεῶ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος: 1,1) und konnte so in der römischen Literatur als

turverzeichnis angeführten Ausgaben zitiert; die Übersetzungen sind meine eigenen, falls nicht anders angegeben.

³⁵ Vgl. Hom. *Il.* 9,646–648: ἀλλὰ μοι οἰδάνεται κραδίη χόλωι, ὅπποτε κείνων / μνήσομαι, ὥς μ' ἀσύφηνον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν / Ἀτρείδης, ὥς εἴ τιν' ἀτίμητον μετάναστην. Zum Zorn als stereotypen Charakteristikum des Achilleus vgl. auch Hor. *ars* 121 (*iracundus*). Vgl. Kortmann im vorliegenden Band.

³⁶ Vgl. auch Seneca, *de ira* 2,36,5: *Aiace[m] in mortem egit furor, in furorem ira*. In der *Ars poetica* (89; 93 f.) führt Horaz den Zorn als Beispiel für ein tragisches Stilelement in der Komödie an (vgl. Harrison 2007, 5 f.); zur Verbindung von *ira* und *furor* vgl. auch Horaz, *epist.* 1,2,62: *ira furor brevis est*.

³⁷ Zum Kontext dieser Stelle und allgemein zu römischen Definitionen des *furor* vgl. Hershkovitz 1998, 10–12, zum Verhältnis von *ira* und *furor* in den philosophischen Schriften und den Tragödien Senecas und bei Lucan Glaesser 1984; vgl. auch Schiesaro 2003 und Willms 2014, 577–720, bes. 583, zum *furor* als Motor der Transgression in den Tragödien Senecas.

³⁸ Schmidt 2021 zu Ovids *Metamorphosen* und Celotto 2022 zu Lucans *Bellum civile* untersuchen *ira* und *furor* in Bezug auf einen weiteren Gattungsdiskurs, die auf Empedokles zurückgehende kosmologisch-didaktische Dialektik von Liebe und Streit.

Gattungssignal für das Epos par excellence rezipiert werden. Die wohl aus neronischer Zeit stammende *Ilias Latina* beginnt denn auch programmatisch ebenfalls mit einem Musenanruf und *iram* als erstem Wort (*iram pande mihi Pelidae, Diva, superbi*), wiederaufgenommen in der Frage in Vers 9 (*quis deus hos ira tristi contendere iussit?*), wo der iliadische ‚Streit‘ (ἔρις) (τίς τάρ σφωε θεῶν ἔριδι ζυνέηκε μάχεσθαι: 1,8) erneut mit *ira* wiedergegeben ist.³⁹ Im viel bekannteren Proömium von Vergils *Aeneis*, auf dessen sehr komplexe intertextuelle Dynamik hier nicht näher eingegangen werden kann, ist das iliadische Anfangssignal durch das typisch römische *arma* als Schlagwort für das Kriegepos ersetzt, das zugleich bilingual an das odysseische Anfangswort ἄνδρα anklängt und so die Kombination von *Ilias* und *Odyssee* (*arma virumque cano*: 1,1) in Vergils epischem Großprojekt ankündigt.⁴⁰ Die *ira* erscheint jedoch kurz darauf mehrfach in Form von Junos ‚memorisiertem‘ Zorn (*saevae memorem Iunonis ob iram*: 1,4; vgl. *tantaene animis caelestibus irae?*: 1,11; *necdum etiam causae irarum saevique dolores / exciderant animo*: 1,25f.),⁴¹ was sich im doppelten Sinne eines Figuren- und eines Gattungsgeächtnisses als metaliterarisches Signal für den handlungsmotivierenden Zorn einer epischen Gottheit lesen lässt.⁴² Auch damit verweist Vergil zugleich auf beide homerischen Epen: In der *Ilias* tritt der über die Zurückweisung des Priesters Chryses durch Agamemnon erzürnte Apoll gleich im Anschluss ans Proömium als Urheber der Pest auf (Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς: 1,9; χωόμενος: 1,44), und der Anfang von Vers 75 redupliziert den Anfang des Epos auf der Götterebene (μῆνιν Ἀπόλλωνος ἔκα-

39 In der *Ilias Latina* findet sich *ira/irasci* insgesamt nicht weniger als 17 Mal auf 1070 Verse (zum Vergleich: 6 Mal in *Aen.* 1 auf 756 Verse, 10 Mal in *Aen.* 12 auf 952 Verse), was deren ‚hyper-epische‘ Kondensation widerspiegelt (zu solchen literarischen Strategien in der *Ilias Latina* vgl. jetzt Falcone/Schubert 2022).

40 Zu den intertextuellen Dimensionen des *Aeneis*-Proömiums und seinen Reflexen innerhalb und außerhalb der *Aeneis* siehe jüngst Mac Góráin 2018, der für die mehrfach auftretende Junktur *arma virum* zusätzlich auf *Ilias* 9,189 verweist (κλέα ἄνδρῶν) (ebd., 431f.).

41 Vgl. auch Venus’ Rückverweis auf Junos Zorn in *Aen.* 1,251 (*unius ob iram*). Zum elidierten *men(e) incepto* am Beginn von Junos Monolog (1,37) als potentiell bilingualem Wortspiel mit dem iliadischen Beginn μῆνιν vgl. Levitan 1993 und O’Hara 1996, 115f. sowie zuletzt Conte 2017, 55 (skeptisch), Mac Góráin 2018, 433f., Freudenburg 2019, 309f. und Farrell 2021, 48–52, 74 und 293–297. Nach Trinacty 2012 wird das Wortspiel seinerseits als episches Signal bei Lucan und Silius wiederaufgenommen; zur bewussten Nicht-Allusion am Beginn von Junos Rede in Statius’ *Thebais* 1,250 (*mene, o iustissime divum*) vgl. Giusti 2020, 171 mit Anm. 25.

42 Vgl. Dewar 2020, 126; Farrell 2021, 41–56 und 120–123. Allgemein zum epischen Götterzorn vgl. Schenk 2008; auf die in Dräger 2001 verfochtene These von Apollonios’ *Argonautika* als (nach der *Ilias*) zweitem Zorn-Epos der griechischen Literatur kann hier nicht eingegangen werden. In selteneren Fällen eröffnet der Götterzorn den Prolog einer (griechischen) Tragödie (Fantham 2003, 231 verweist auf den – in beiden Fällen allerdings nicht explizit lexikalisch ausgedrückten – Zorn der verschmähten Aphrodite in Euripides’ *Hippolytos* und den Zorn der Athene und des Poseidon auf die frevelnden Griechen in den *Troerinnen*), so dass sich auch hier bereits eine gewisse Überkreuzung ergibt. In ähnlicher Weise assoziiert Freudenburg 2019, 311 Junos epischen Zorn mit dem der tragischen Medea („barbarized, feminized, and completely out of control“); Feeney 1991, 132 begründet dagegen seine Bezeichnung von Junos handlungseröffnendem Zorn-Monolog als „a tragic prologue“ nicht näher. Zu einer Bewertung des Zornesmonologs als tragisches Element siehe Söllradl im vorliegenden Band.

τηβελέταο ἄνακτος). In der *Odyssee* erfüllt der Zorn des Poseidon diese Funktion (νόσφι Ποσειδάωνος ὃ δ' ἄσπερχές μενέαινε: 1,20; vgl. ἀλλὰ Ποσειδάων γαυήοχος ἄσκελές αἰεὶ / Κύκλωπος κεχόλωται: 1,68f.), wobei dort zuvor im Proömium zunächst ein anderer zürnender Gott genannt ist, nämlich der über den Verzehr seiner Rinder erboste Helios (1,8f.).

Im römischen Epos verbindet sich wie in der *Ilias* der Götterzorn mit dem Zorn menschlicher Handlungsfiguren, der primär auf das Modell des homerischen Achilles rekurriert.⁴³ Hier wäre etwa das vieldiskutierte Ende der *Aeneis* anzuführen, wo nach der Besänftigung von Junos *ira* und *furor* (12,831f.) nun seinerseits Aeneas, zornentbrannt durch die Erinnerung an den Tod des Pallas, Turnus den Todesstoß versetzt (*furiis accensus et ira*: 12,946).⁴⁴ Neben der intertextuellen Adaption von Achills Rache an Hektor für den Tod des Patroklos in der *Ilias* evoziert die Verbindung von *ira* mit *furia* dabei aber auch den spezifisch tragischen Komplex von Rachegöttinnen (*Dirae*: 12,845 und 869) und Verwandtenmord, durchaus auch als Antizipation der römischen Bürgerkriege. Die Erinyen waren ja zum ersten Mal von Aischylos auf die Bühne gebracht worden und behalten ihre bühnenhaften Assoziationen auch im römischen Epos bei, obwohl auch dort der personifizierte Furor beziehungsweise die Furien/Diren spätestens seit Vergil Einzug gehalten haben.⁴⁵ Dafür lässt sich etwa das Theater-Gleichnis aus dem vierten Buch der *Aeneis* heranziehen (4,469–473), wo die vor Zorn (*magnoque irarum fluctuat aestu*: 532; *variosque irarum concitat aestus*: 564) rasende Dido (*furem*: 465; *concepit furias*: 474) explizit mit den Tragödienfiguren des von den Eumeniden in Wahnsinn versetzten (*demens*: 469) Pentheus und des von den Diren über die Bühne gehetzten (*scaenis agitatus*: 471) Orestes verglichen wird.⁴⁶ Das im Fall der göttlichen *ira*

43 Vgl. Fantham 2003, 231: „The anger of a god, Apollo, opens the *Iliad* although its proclaimed and continuing theme is the anger of a human, Achilles.“ Beekes 2010, 946 definiert *μῆνις* als „wrath“, especially of gods, but also of Achilles (Il.)“; vgl. auch Hershkovitz 1998, 154f. Übrigens besteht nach neuester Forschungsmeinung keine etymologische Verbindung zwischen *μῆνις* und dem von der indoeuropäischen Wurzel **men-* abgeleiteten *μαίνομαι* (‘rasen’) bzw. *μῆνις* (Beekes 2010, 892 und 946); anders Hershkovitz 1998, 154 mit Anm. 97, die jedoch zu Recht darauf hinweist, dass die homerische *μῆνις* nicht mit *μῆνις* assoziiert werde, im Unterschied zu der eng mit dem *furor* verbundenen römischen *ira*.

44 Dieselbe Kombination findet sich schon in Aeneas’ überstürzter Reaktion auf den Brand Troias in *Aen.* 2,316f.: *furor iraque mentem / praecipitat*. Vgl. Farrell 2021, 203: „Aeneas is motivated [...] by the most Achillean form of passion, anger, and its near-cousin, madness [...]“; vgl. auch seine Überschrift zu den Büchern 9–12: „Becoming Achilles“ (ebd., 253).

45 Zum erstmaligen Auftritt der Erinyen als *dramatis personae* im Sinne von dichterischen Personifikationen bei Aischylos siehe Zerhoch 2015, bes. 12, und ebenso Hershkovitz 1998, 48f. zu ihrer Assoziation mit Wahnsinn seit Aischylos. Auch Cicero assoziiert die personifizierten Furien mit Dramen (in *fabulis*: *S. Rosc.* 67; *leg.* 140) und der Bühne (in *scaena*: *Pis.* 46); vgl. Delarue 2000, 257f.

46 Zu solchen epischen Gleichnissen als *loci* von „inter- und metagenetic reflections“ vgl. Ambühl 2019a, 181–184 und Parkes 2021, 119–123; zu Vergils Pionierrolle im Prozess des reziproken Austauschs zwischen Epos und Tragödie vgl. Hershkovitz 1998, 24–61, bes. 24: „[...] tragic madness is transmitted to Roman epic – and later tragedy – through the lens of the *Aeneid*.“ Übrigens bietet Frantantonos Trilogie zu Vergil (2007), Ovid (2011) und Lucan (2012) trotz deren Titel keine systematische vergleichende Untersuchung zur ‚madness‘ im römischen Epos.

(jedenfalls vordergründig) klare epische Gattungssignal wird im Fall von menschlicher *ira* oder *furor* also kompliziert durch weitere Gattungshorizonte, zu denen nicht nur tragische, sondern auch philosophische Diskurse zählen, wie jüngere Interpretationen (nicht nur) des Endes der *Aeneis* plausibel gemacht haben.⁴⁷ Göttlicher und menschlicher, epischer und tragischer Zorn rahmen somit Vergils Epos in sich überkreuzenden Konstellationen.

Wie wird nun diese doppelte, episch-tragische Genealogie im nachvergilischen Epos rezipiert? Auch nach Vergil ist der göttliche Zorn als Auslöser der Handlung als episches Gattungssignal im römischen Epos fest etabliert, auch wenn dieses nicht unbedingt direkt im Proömium erscheinen muss. Die Rolle der zu Beginn des Epos auftretenden zürnenden Gottheit korreliert dabei mit der des epischen Erzählers, da beide die epische Handlung initiieren und steuern. So führt im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* der Zorn Jupiters über die Freveltaten des Lycaon (*ingentes animo et dignas Iove concipit iras*: 1,166; vgl. *Iovis ira*: 1,274) zur typisch epischen Götterversammlung und der Flut, und der Zorn Cupidos auf Apollo (*saeva Cupidinis ira*: 1,453) löst mit der Verwandlung der Daphne die erste eigentliche Metamorphose nach der Kosmologie aus; ringkompositorisch nimmt Ovid am Ende der *Metamorphosen* in der Sphragis zum Fortleben seines Werks den Zorn Jupiters in negierter Form nochmals auf (*nec Iovis ira*: 15,871).⁴⁸ Im weiteren Verlauf des Werks, insbesondere im thebanischen Zyklus im dritten und vierten Buch, wird der Zorn von Gottheiten wie Bacchus (4,8) und Juno (4,448) dann über die prominente Verwendung des Wortfelds *furor* mit tragischen Stoffen verknüpft, etwa im Mythos von Ino und Athamas (4,429, 431, 471, 506, 512).⁴⁹

3 Metaliterarische Gattungssignale am Beispiel von Statius' *Thebais*

Die *Thebais* des Statius, auf die nun etwas ausführlicher eingegangen werden soll, reflektiert solche metaliterarischen Dynamiken noch expliziter. Auf den ersten Blick

47 Auf die intensive und kontroverse Forschungsdiskussion zum Ende der *Aeneis* kann hier nicht näher eingegangen werden; vgl. etwa Polleichtner 2009, bes. 223–276; Farrell 2021, bes. 287–292. Zu den verschiedenen Dimensionen des Zorns in der *Aeneis* vgl. auch Wright 1997 und Gill 2003.

48 Vgl. Feeney 1991, 198: „The first emotion felt by a god in the poem is Jupiter's anger [...]“. Zur handlungssteuernden Rolle von *ira* und *amor* im ersten Buch der *Metamorphosen* vgl. Schmidt 2021, 70–143. In Ovids Exilgedichten wird der Zorn Jupiters dann zum ebenfalls handlungsmotivierenden Zorn des Princeps Augustus transformiert (vgl. McGowan 2009, 191–197).

49 Vgl. Junos selbstreflexive Rekapitulation der im Werk bereits zuvor erzählten Episoden von der Bestrafung der Seeräuber, des Pentheus und der Minyaden durch Bacchus zur Rechtfertigung ihres eigenen Zorns auf Ino und deren Bestrafung mit Hilfe des *furor* (*met.* 4,422–431). Zu Ovids epischer Transformation der thebanischen Tragödienstoffe, insbesondere durch den intertextuellen Einbezug von Junos Zorn in der *Aeneis*, siehe Hardie 1990, generell zu Ovids Transformationen der Tragödie in seinen verschiedenen Werken Curley 2013.

scheint das Proömium mit der homerisch-vergilischen Tradition zu brechen, da hier keine zürnende Gottheit eingeführt wird, sondern der Fokus auf den ‚profanen‘ gegenseitigen Hass des thebanischen Brüderpaars gelegt wird, der bis zum Bruderkrieg um die Macht führt: „Schlachtreihen von Brüdern und abwechselnde Herrschaft, bis zum Tod umkämpft in ruchlosem Hass, und das schuldbeladene Theben zu entfalten ...“ (*Fraternas acies alternaque regna profanis / decertata odiis sontisque evolvere Thebas*: 1,1f.). Das Motiv des Verwandtenmords (*fraternas*) führt hier eine tragische Dimension gleich als erstes Wort des Epos ein, noch bevor *acies* als Quasi-Synonym zu *arma* das epische Kriegsthema ankündigt (in Lucans Proömium, auf den Statius neben Vergil auch rekurriert, war es noch umgekehrt, mit *bella* als erstem Wort und *cognatasque acies* erst in Vers 4). In *Silvae* 1,5,8 paraphrasiert Statius den Inhalt seiner *Thebais* selbstreflexiv mit *arma nocentia*, was dem epischen Signalbegriff *arma* durch die Variation des Schuldbegriffs aus dem Proömium (*sontis* ... *Thebas*) ebenfalls eine tragische Konnotation verleiht.⁵⁰ Dies spiegelt die primär tragische Literaturgeschichte des thebanischen Sagenkreises, denn obwohl dieser Stoff seit dem epischen Kyklos und Antimachos von Kolophon auch ein episches Thema bildet, hören wir von einer (angeblichen) römischen epischen *Thebais* vor Statius nur bei Properz, der ein solches als Epos (*arma*) markiertes Werk über den thebanischen Bruderkrieg einem Ponticus zuschreibt (*dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae / armaque fraternae tristia militiae*: 1,71f.), dabei aber seine eigene elegische Agenda verfolgt.⁵¹

Die tragische Genealogie des Stoffes manifestiert sich konkret in Statius’ oft beobachteter intertextueller Praxis der Bezugnahmen auf griechische und lateinische Tragödien,⁵² sein Erzähler reflektiert die lange Vorgeschichte (*longa retro series*) aber auch explizit in einem fiktiven Dialog mit den Musen, in dem er die potentiellen Themen als deliberative Frage in Form einer *praeteritio* zusammenfasst (1,3–17).⁵³ Die darin evozierten Mythen, unter anderen wiederum diejenigen von Pentheus und Athamas, sind in Rom als Sujets von griechischen und lateinischen Tragödien vor allem tragisch konnotiert.⁵⁴ Für die Gattungsreflexion ist es aber ebenso relevant, wie Statius’ Erzähler seine Stoffwahl chronologisch eingrenzt. Quasi eingedenk Horazens Warnung, ein tro-

⁵⁰ Vgl. Newlands 2009, 389–392.

⁵¹ Wenn es sich bei Ponticus denn überhaupt um eine reale Person und nicht von vornherein um ein fiktives Pseudonym handelt, wie Heslin 2011 argumentiert.

⁵² Vgl. dazu jüngst die methodischen Reflexionen von Parkes 2021, insbesondere zu den Problemen beim Entwirren von epischen und tragischen Elementen und zu metaliterarischen Markierungen des Tragischen im Epos. Zu weiterer Literatur siehe Ambühl 2019a, 179 f. mit Anm. 43. Vgl. auch die Beiträge von Kreuz und Heil im vorliegenden Band.

⁵³ Schindler 2019, 503 f. deutet dies als Rationalisierung des traditionellen Musenanrufs, Zissos 2019, 551 treffender als selbstreflexive Problematisierung des Anfangs, die mit derjenigen des Endes der *Thebais* korrespondiere.

⁵⁴ Zu Pentheus vgl. nach Euripides’ *Bakchen* u. a. Pacuvius’ *Pentheus* und Accius’ *Bacchae*; zu Athamas nach Stücken von Aischylos, Sophokles und Euripides etwa Livius Andronicus’ *Ino* und je einen *Athamas* des Ennius und des Accius.

janisches Epos *ab ovo* zu beginnen (*ars* 147),⁵⁵ entscheidet er sich dagegen, von der Gründung an die Geschichte des thebanischen Volkes beziehungsweise von dessen ‚verfluchtem‘ Königsgeschlecht zu erzählen (... *gentisne canam primordia dirae: Theb.* 14), wobei er mit dem Wortspiel *dirae* auf die personifizierten Diren vorausweist, die bald auf der Bühne seines Epos erscheinen werden (vgl. 1,52: *Dirae* ebenfalls am Versende). Mit der Wahl der *confusa domus* des Oedipus als Grenze (*limes*) des Gedichts (1,16f.) setzt er stattdessen einen neuen Beginn, der mit der Begrenzung auf einen limitierten Umfang und der Betonung des ‚verwirrten Hauses‘ (d. h. der inzestuösen Familie) in die Richtung der Tragödie weist, wie Anklänge an Senecas *Oedipus* nahelegen.⁵⁶ Nach einer an Domitian gerichteten *recusatio*⁵⁷ setzt dann ein erneutes Proömium zum spezifischen Thema des thebanischen Bruderkriegs ein (*satis arma referre / Aonia [...] / nec furiis post fata modum: 1,33–35*), das erneut epische (*arma*) und tragische (*furiis*) Gattungssignale miteinander verbindet.⁵⁸ Das Stichwort *modus* (35) nimmt *limes* aus Vers 16 wieder auf, jetzt aber in negierter Form und mit einem weiten Vorausgriff auf das Ende des Epos, den über den Tod hinaus währenden Hass des Brüderpaars, der sich noch auf dem geteilten Scheiterhaufen manifestiert. Der *furor*, der sich über zwölf Bücher erstrecken wird, nimmt hier entgrenzte, wahrhaft epische Dimensionen an.⁵⁹

Der Beginn des ersten Buches inszeniert somit mehrere aufeinander folgende und miteinander konkurrierende Anfänge von potentiellen ‚epischen‘ und ‚tragischen‘ *Thebaides*. Doch kehren wir zu unserer Ausgangsfrage nach der (scheinbaren) Abwesenheit des epischen Götterzorns bei Statius zurück. In der *praeteritio* wird zwar der durch den nicht namentlich genannten Pentheus entfachte Zorn des Bacchus auf seine Mutterstadt erwähnt (*unde graves irae cognata in moenia Baccho: 1,11*), das epische proömiale Motiv des Götterzorns ist hier aber gleich doppelt gebrochen, einerseits durch die Stilfigur, andererseits durch seine tragische Kodierung als Aggression des (ohnehin

55 Die Bedenken, die lange Kette des thebanischen Mythos bis an den Anfang zurückzuverfolgen (*longa retro series, [...] si [...] expediam penitusque sequar [...] 1,7–9*) klingen zudem an die römische Interpretation des ἔν ἄριστον δυνεκέες im kallimacheischen *Aitienprolog* (fr. 1,3 Harder) als Ablehnung des Langepos an, während *evolvere* in Vers 2 wohl das ebenfalls positiv konnotierte ἑλ[ίσσω (fr. 1,5 Harder) reflektiert (vgl. dazu jetzt Gutzwiller 2020, bes. 185 Anm. 36 zur intertextuellen Kette von Kallimachos über Ennius und Vergil bis zu Statius). Allgemein zu Statius’ Kallimachos-Rezeption vgl. McNelis 2007, bes. 1f.; 8–24.

56 Vgl. Sen. *Oed.* 645: *incestam domum; 1025f.: omne confusum perit, / incesta, per te iuris humani decus*; vgl. auch Sen. *Phoen.* 345: *ab imo tota considat domus*. Gervais 2021 fokussiert auf die Rezeption von Senecas *Oedipus* und *Phoenissae* im zweiten Buch der *Thebais*; vgl. van der Schuur 2018 zum siebten Buch.

57 Zu dieser Stelle siehe Kersten im vorliegenden Band, S. 59f.

58 Zur Struktur des gesamten Proömiums vgl. Schetter 1962, der vornehmlich für dessen Einheit gegen die von Kytzler 1960 vertretene These einer nachträglichen Eigeninterpolation des Herrscherlobs argumentiert, aber daneben auch die Selbsteinordnung des Dichters in bestimmte Traditionslinien hervorhebt. Zur Poetik des *Thebais*-Proömiums und dessen selbstreflexiven Anleihen an die Tragödie vgl. in jüngerer Zeit auch Briguglio 2017, 12–23 und Simms 2020, 15–29.

59 Vgl. die Überschrift des Kapitels zu Statius’ *Thebais* in Hershkovitz 1998, 247–301: „*Furor Without Limits*“.

mit der Tragödie assoziierten) Gottes gegen die eigene Stadt und Familie (*cognata in moenia*); ebenso beiläufig wird die Rache der wütenden Juno an ihrer Nebenbuhlerin Semele erwähnt (*quod saevae Iunonis opus*: 1,12).⁶⁰ Der eigentliche Initiator der Handlung ist stattdessen der seinen Söhnen zürnende, von den Diren heimgesuchte Oedipus (*scelerumque in pectore Dirae*: 1,52).⁶¹ Als ‚Rasender‘ (*furenti*: 1,73) löst er mit seinem an die Furie Tisiphone gerichteten Rachegebet (1,56–87), das ohne Verzögerung von ihr mit ihrem persönlichen Erscheinen beantwortet wird (1,88–124), eine ganze Kette von negativen Emotionen in seinen beiden Söhnen aus, die vom *furor* angeführt wird (*protinus attoniti fratrum sub pectore motus, / gentilisque animos subiit furor*: 1,125f.).⁶² Wenn in den bereits zitierten Passagen aus Ciceros *Tusculanen* die *ira* als Stimulans von *furor* in der Tragödie fungieren kann, so führt hier umgekehrt der von der personifizierten Furie und der Familiengeschichte (*gentilis*) induzierte ‚tragische‘ *furor* zur ‚epischen‘ *ira*. Kurz darauf folgt nämlich eine Passage zu den Ursachen des Bruderkriegs aus nackter Gier nach Macht, nicht Reichtum, die nochmals proömiale Markierungen aufweist: einerseits mit dem Signalwort *arma(vit)* am Versbeginn (*nuda potestas / armavit fratres, pugna est de paupere regno*: 1,150f.), andererseits mit der vom Erzähler als Apostrophe an die elenden Brüder gerichteten Frage, wogegen sich ihr Zorn richte (*quo tenditis iras, / a, miseri?*: 1,155f.). Die Frage erinnert an die auktoriale Apostrophe an die Bürger im Proömium von Lucans *Bellum civile*, welch einen Wahnsinn und welch eine enorme Willkür des Schwerts sie ausübten (*quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri?*: 1,8), aber auch an die an Caesar und seine Soldaten gerichtete Frage der Patria am eigentlichen Beginn von dessen epischer Handlung, der Überschreitung des Rubicon (*quo tenditis ultra?*: 1,190). Ähnlich wie bei Lucan setzen auch bei Statius menschlicher *furor* und *ira* die epische Handlung in Gang, ohne dass es einer zürnenden Gottheit bedarf.⁶³

Erst danach enthüllt auf der Götterebene Jupiter seinen parallelen, ebenfalls von dem eigentlich gar nicht an ihn gerichteten Gebet des Oedipus inspirierten (1,239–241), aber durch die schnellere Aktion der Furie bereits etwas überholten Plan, die beiden

⁶⁰ Im Unterschied zu Vergils *Aeneis* oder Ovids *Metamorphosen* (siehe oben Abschnitt 2.) spielt Junos Zorn in der *Thebais* aber gerade keine handlungssteuernde Rolle (vgl. Feeney 1991, 343 mit Anm. 104 und 354, Giusti 2020, bes. 163f., und oben Anm. 41).

⁶¹ Ganiban 2007, 30 sieht Oedipus als Nachfolger der vergilischen Juno: „His anger is Junonian in character – obsessive, violent, and subversive.“

⁶² Fantham 1997 ordnet neben dem *furor* auch die weiteren an dieser Stelle (1,127) genannten Emotionen wie Neid (*invidia*), Furcht (*metus*) und Hass (*odium*; vgl. 1,2) in philosophische, tragische und epische Gattungsdiskurse ein. Zur Frage der tragischen Kausalität vgl. Marinis 2021, 150–155, der den *furor* nicht als rein von außen induzierten Faktor, sondern als Verstärkung von bereits inhärenten Charaktereigenschaften deutet.

⁶³ Zwar wird Tisiphone in 1,112 *ira* zugeschrieben, dies ist aber eher das typische Merkmal der Personifikation (vgl. Allecto in Verg. *Aen.* 7,326; weitere Stellen bei Briguglio 2017, 196–198 ad loc.) als eine plötzliche handlungsauslösende göttliche Emotion. Vgl. Hübner 1970, 83: „der göttliche Zorn äußert sich im *furor* der Menschen“; siehe auch die vorangehende Anm. zum Verhältnis zwischen dem Eingriff der Furie und den menschlichen Prädispositionen. Zum Zorn Caesars und dem Zorn der Götter bei Lucan siehe unten Abschnitt 4.

schuldbeladenen Städte Theben und Argos durch einen neuen (oder neuartigen) Krieg zu bestrafen und das verfluchte Geschlecht mit Stumpf und Stiel auszurotten (*nova sontibus arma / iniciam regnis, totumque a stirpe revellam / exitiale genus*: 1,241–243).⁶⁴ Dabei stilisiert sich Jupiter zum Rivalen des primären Erzählers, indem er ein neues Epos beginnen will – markiert einerseits durch den Leitbegriff *nova arma* (vgl. auch *belli semina* in 1,243) und andererseits durch den Rückverweis auf das Schuldmotiv aus dem Proömium (*sontibus*; vgl. *sontis ... Thebas*: 1,2) – und seinerseits die Oberhoheit über den durch den Götterzorn initiierten Ursprung und den weiteren Fortgang der epischen Handlung beansprucht (*hinc causae irarum, certo reliqua ordine ducam*: 1,302).⁶⁵ Zu Beginn des zweiten Buches holt Mercur dann im Auftrag Jupiters den Schatten des von seinem eigenen Sohn Oedipus ermordeten Laius aus der Unterwelt, der als ein weiteres Glied in der Kette der thebanischen Verwandtenmorde, und zwar dem ersten innerhalb des Hauses der Labdakiden und somit der ersten Ursache für den Zorn der Furien (*transabiit animam cognatis ictibus ensis / impius et primas Furiarum pertulit iras*: 2,9 f.), den Bruderkrieg endgültig in Gang setzen soll. Mit der Rückkehr des Laius aus der Unterwelt konvergieren Jupiters ‚epischer‘ Plan und Oedipus‘ ‚tragisches‘ Gebet an die Furie Tisiphone. Besonders sprechend ist dabei der missgünstige Kommentar eines anderen Toten zu Laius‘ Wiederaufstieg, der diese doppelte Motivierung reflektiert: Geschieht es auf Befehl Jupiters oder hat die noch mächtigere (*maior*) Erinye die Führung übernommen (*seu Iovis imperio, seu maior adegit Erinys*: 2,20)?⁶⁶ Intra- bezieh-

64 Hill 2008 sieht den über seine Söhne erzürnten, aber rationalen Oedipus als den eigentlichen Auslöser des Plots, wohingegen er Jupiter sehr überspitzt als einen schwachen und dummen „blustering buffoon“ mit wenig bis keinem Einfluss auf den Plot abwertet (bes. 129; 141). Zu den weit divergierenden Interpretationen von Jupiters Rolle in der *Thebais* vgl. den Forschungsüberblick von Dominik 2012, der selber dessen destruktive Kontrolle über die Geschehnisse auf der menschlichen Handlungsebene betont. Criado 2013, 208–212 führt Jupiters schwache Position auf Statius‘ Rezeption von Ovids ‚Theodizee‘ und generell seine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Jupiter und dem Fatum in der epischen und tragischen Tradition zurück.

65 Parallel zum primären Erzähler fasst dabei auch Jupiter die thebanische Vorgeschichte in einer *praeteritio* zusammen (1,227–232; vgl. 1,232: *gentemque profanam* und 1,1 f.: *profanis ... odiis*). Mit seiner Erinnerung an das kannibalistische Mahl des Tantalus (1,246 f.) ruft er zudem den handlungsinizierenden Zorn seines Alter Ego über das kannibalistische Mahl des Lycaon in Ovids *Metamorphosen* (1,164 f.) auf (vgl. dazu oben Abschnitt 2.); auch Feeney 1991, 354 betont „his wrathful, Ovidian, urge to punish the sins of human beings“. Briguglio 2017, 324 ad loc. bezieht *irarum* in Vers 302 ebenfalls auf den Zorn Jupiters, allerdings könnte damit auch der Zorn der Brüder gemeint sein, der die Handlung auf der menschlichen Ebene in Gang setzt (so Schönbergers Übersetzung: „Dies führt zu zornigen Taten“). Interessanterweise ist es nach Farrell 2021, bes. 5, Juno, die in der *Aeneis* diese Konkurrenzrolle übernimmt: „So, transgressive figure that she is, Juno steps across whatever boundary separates characters inside the plot from the narrator who stands outside it. She tries to take control of the poem and make it tell a different story from the one she thinks the narrator wants to tell.“

66 Zu den verschiedenen möglichen Interpretationen dieser Phrase vgl. Dominik 2012, 191 f. und Gervais 2017, 68 f. ad loc. Die dritte vom anonymen Toten genannte Variante, die von den Furien inspirierte thessalische Priesterin, die eine Nekromantie durchführt (*seu te furiata sacerdos / Thessalis arcano iubet emigrare sepulcro*: 2,21 f.), verweist auf ein weiteres intertextuelles Modell, nämlich Erichth im sechsten Buch von Lucans *Bellum civile* (vgl. Briguglio 2017, 31 und Gervais 2017, 69 ad loc.).

hungsweise intertextuell lassen sich diese Alternativen auf je ein episches und ein tragisches Modell zurückführen: Der Befehl Jupiters (vgl. *iussa gerens magni ... Iovis*: 2,2) rekurriert auf den von ihm im ersten Buch an Mercur erteilten Auftrag, Laius aus der Unterwelt zu holen (1,292–311).⁶⁷ Im Prolog von Senecas *Thyestes* führt hingegen die Furie den Schatten des Tantalus zurück in die Oberwelt, um dessen Enkel Atreus und Thyestes mittels *furor* (27; 101) und *ira* (26; 39) gegeneinander aufzuhetzen. Ebenso erscheint bei Statius der auf die Oberwelt zurückgekehrte Geist des Laius seinem Enkel Eteocles in der Truggestalt des Sehers Tiresias im Traum, um ihn in Zorn zu versetzen und proleptisch zum Kampf gegen seinen noch abwesenden Bruder Polynices anzustacheln (*sic excitus ira / ductor in absentem consumit proelia fratrem*: 2,132f.).⁶⁸ Der Kommentar des anonymen Toten impliziert dabei, dass der zweite, tragische Intertext aus seiner Sicht der dominantere ist (*maior ... Erinys*): Er liest den Anfang des zweiten Buches quasi als Tragödienprolog. Der dialogische Prolog von Senecas *Thyestes*, in dem der Schatten des Tantalus während seines erzwungenen Aufstiegs ein Streitgespräch mit der Furie führt, ist in Statius' *Thebais* in gewisser Weise auf die Eingangspartien des ersten und des zweiten Buches aufgespalten, wo die Furie Tisiphone als Reaktion auf das Gebet des Oedipus respektive der Schatten des Laius im Auftrag Jupiters separat aus der Unterwelt nach Theben aufsteigen.⁶⁹ Das von Jupiter in der Götterversammlung verkündete Vorhaben einer epischen *Thebais* ist damit zwischen zwei potentielle Anfänge einer thebanischen Tragödie eingebettet.⁷⁰

Ähnlich wie die Frage der Stoffauswahl ist somit auch die Motivierung der Handlung in Statius' *Thebais* doppelt kodiert, zunächst als Konkurrenz und dann als Konvergenz zwischen einem ‚tragischen‘, von Oedipus und der Furie Tisiphone in Gang gesetzten, und einem ‚epischen‘, von Jupiter dirigierten Plan. Die moderne Etikettierung der *Thebais* als ‚tragisches Epos‘ ist so bis zu einem gewissen Grad durch metaliterarische Gattungssignale im Text selber reflektiert. Wenn wir abschließend fragen, wie sich diese aus dem Text selber rekonstruierten Reflexionen zur ‚Gattungsmischung‘ von Epos und Tragödie zu den eingangs diskutierten, vornehmlich modernen Paradigmata von Hybridisierung und Transgression verhalten, ist eine eindeutige Antwort schwierig.

⁶⁷ Zu Mercur als typisch epischem Götterboten vgl. Briguglio 2017, 318 ad loc.

⁶⁸ An dieser und weiteren Stellen der *Thebais* wird der Affekt der *ira* zusätzlich durch Raubtiergleichnisse illustriert, die ihrerseits verschiedene Gattungshorizonte aufrufen (vgl. Ambühl 2022, bes. 116 f.).

⁶⁹ Zum Gebet des Oedipus in der Eingangspartie des ersten Buchs als quasi-senecanischem Tragödienprolog vgl. etwa Briguglio 2017, 12; 22; Gervais 2021, bes. 140–143. Nach Parkes 2021, 117 f. und 121 f. wird der tragische Subtext zusätzlich durch Laius' theatralisches Rollenspiel als Tiresias markiert.

⁷⁰ Im Hintergrund steht mit Vergils Allecto, die im siebten Buch der *Aeneis* von Juno aus der Unterwelt gerufen wird, um Amata und Turnus in Raserei zu versetzen, noch ein anderer Prätext, der bereits epische und tragische Elemente miteinander verbindet (vgl. Ganiban 2007, 30–33 und oben Abschnitt 2. zu Vergils *Aeneis*). Zu Juno und den Furien als Tragödiensignalen im Epos des Valerius Flaccus siehe Söllradl im vorliegenden Band. Aus der umgekehrten Perspektive betont Schiesaro 2003 (bes. 26–45; 83–85 und 243–251) die selbstreflexive, metatheatralische Dimension des Prologs von Senecas *Thyestes* und die Verbindung tragischer und epischer Elemente in diesem Drama.

Auffällig ist jedenfalls, dass die sich vom ersten bis zum Anfang des zweiten Buches erstreckende Eingangspartie von Statius' *Thebais* ähnlich wie ein natürlich viel komprimierterer Tragödienprolog die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Oberwelt und Unterwelt inszeniert, indem sie diese durch liminale Figuren wie den greisen Oedipus als ‚lebend Toten‘ (*longaque animam sub morte tenebat* [Übers. Schönberger]: 1,48), die Furie Tisiphone, die den ihr schon zur Genüge bekannten Weg nach Theben schnell in beiden Richtungen zurücklegt (*notum iter ad Thebas; neque enim velocior ullas / itque reditque vias*: 1,101f.), und den vom Totengeleiter Mercur aus der Unterwelt zurückgehaltenen Laius (2,1–124) überschreiten lässt.⁷¹ Zudem lässt sich die episch-tragische Dire als dämonisches Mischwesen zwischen Frau und Vogel⁷² vielleicht sogar mit dem enigmatischen hybriden Monstrum aus dem Beginn von Horazens *Ars poetica* assoziieren, das ja ebenfalls zum Teil aus einem menschlichen Kopf und einem Frauen- oder Vogeloberkörper mit Federn besteht (*ars* 1–4)⁷³ und in einem Fiebertraum erscheint (7), wie der blinde Oedipus von Visionen geflügelter Diren umschwirrt wird (*adsiduis circumvolat alis / saeva dies animi, scelerumque in pectore Dirae*: Stat. *Theb.* 1,51f.),⁷⁴ und damit ebenfalls als eine bildhafte Imagination der ‚Gattungsmischung‘ deuten.

71 Zu Oedipus als einer „transgressive and disturbing figure“ vgl. Ganiban 2007, 25, zu Mercur und Laius Egelhaaf-Gaiser 2017 und zum Seher Amphiaras als einer weiteren „Schwellenfigur“ Jäger 2020, bes. 16–23. In einem ganz anderen, politischen Sinn spricht Ahl 2015 von „transgressing boundaries of the unthinkable“; auf die Problematik seiner anti-domitianischen Lektüre der *Thebais* kann hier nicht weiter eingegangen werden. Zur Verbindung zwischen Furien und ‚lebenden Toten‘ und der Vermischung von ‚Heaven and Hell‘ im (nach-)vergilischen Epos siehe Hardie 1993, 40–48 und 57–87; vgl. auch Feeney 1991, 344–353. Ausführlicher zur bühnenhaften Konstruktion des Raums in der *Thebais* siehe Kreuz im vorliegenden Band.

72 Tisiphone trägt zwar das für die Furien typische Schlangenhaar (Stat. *Theb.* 1,90f.; 103f.), bei ihrer Ankunft im thebanischen Königspalast setzt sie sich aber wie ein Vogel auf den Dachfirst (*atque ea Cadmeo praeceps ubi culmine primum / constitit*: 1,123f.; vgl. Allecto bei Vergil *Aen.* 7,512: *ardua tecta petit stabuli et de culmine summo* ... und den die Eumeniden begleitenden Uhu bei der Hochzeit von Tereus und Procne in *Ov. met.* 6,431f.: *tectoque profanus / incubuit bubo thalamique in culmine sedit*); auch bei Vergil hat Allecto Flügel (*Aen.* 7,476), ebenso wie die Diren (*Aen.* 12,848; 869; 876), die sich auch direkt in Nachtvögel verwandeln können (ebd., 12,862–866; bes. 863f.: *quae quondam in bustis aut culminibus desertis / nocte sedens* ...). Die von Hübner 1970, 34–42, bes. 40, getroffene Unterscheidung zwischen der Furie Allecto und den Diren als Vogeldämonen nach der Funktion ihrer Flügel ist sehr spitzfindig, gemäß seiner These bei Statius aber ohnehin aufgehoben (ebd., 77–100); zu griechischen Darstellungen geflügelter Erinyen vgl. Aston 2011, 135, Zerhoch 2015, 246 und Hall 2018, 39f. und 49f. Vgl. auch die Beschreibung der Sphinx als eines geflügelten Mischwesens in Statius' *Thebais* 2,504–519.

73 Zu den verschiedenen möglichen Imaginationen von Horazens Mischwesen vgl. Ferriss-Hill 2019, 39–41, die neben der Skylla und den Sirenen (so auch Oliensis 1998, 199f. und Ferenczi 2014a, 72) weitere weibliche Monster wie die Gorgo/Medusa, die Hydra, die Chimaera, Empusa, Lamia und Mormo heranzieht. Baumann 2019a, 56, liest die chimärische Mischgestalt des Gottes Pan in Statius' *Silvae* 2,3 ebenfalls im Kontext der Hybridisierungsmetaphern in diesem Gedicht; zu solchen Mischwesen als potentiellen Symbolen für hybride Gattungen vgl. auch Seidler im vorliegenden Band.

74 Zur Interpretation dieser Stelle vgl. Hübner 1970, 83–86; Delarue 2000, 257f.; Briguglio 2017, 155f. ad loc.; Bessone 2020, 139–144.

4 Vorläufiges Fazit und Ausblick

Um ein vollständigeres Bild zu erhalten, müssten die Gattungsimplicationen, die mit *ira* und *furor* in den eben betrachteten und den weiteren nachvergilischen Epen verbunden sind, selbstverständlich viel systematischer und differenzierter untersucht werden, als es im Rahmen des vorliegenden Beitrags möglich war. So ist Lucans Caesar bekanntlich ab seiner ersten Erwähnung im Epos eine stark durch *ira* charakterisierte Gestalt (1,146; vgl. 1,207; 1,292), deren Zorn in Parallele zum Zorn der Götter (1,617; 2,1) steht, der Bürgerkrieg und seine Protagonisten werden aber ab dem Proömium durchgehend auch mit *furor* assoziiert (siehe oben Abschnitt 3 zu 1,8), so dass sich auch hier epische und tragische Momente unauflöslich miteinander verbinden.⁷⁵ Auch in dem in Petrons *Satyricon* (119–124) eingelegten epischen *Bellum civile* verbindet sich die *ira* der Götter (Dis und Fortuna in den Versen 105–108) mit Caesars *ira* (Vers 209), ebenso wie sich der *furor* der menschlichen (Vers 168) und der göttlichen Akteure (insbesondere des personifizierten Furor in den Versen 258–263) und der *furor poeticus* des Dichters Eumolp gegenseitig spiegeln.⁷⁶ Ähnliches ließe sich zu Silius' *Punica* sagen, wo Junos handlungsmotivierende *ira* (*tantarum causas irarum*: 1,17) mit der *ira* Hannibals zusammenwirkt (*iamque deae cunctas sibi belliger induit iras* / *Hannibal*: 1,38 f.), um sich mit dem *furor*, der dem Knaben vom Vater schon in frühester Kindheit eingeflößt worden war (*hanc rabiem in fines Italum Saturniaque arva* / *addiderat puero patrius furor*: 1,70 f.; vgl. *sollers nutrire furores* / *Romanum sevit puerili in pectore bellum*: 1,79 f.), zu verbinden. In Valerius Flaccus' *Argonautica* wiederum löst nicht göttlicher Zorn den Handlungsbeginn aus, sondern der Tyrann Pelias, der zunächst Jason der Wut des Meeres auszuliefern plant (*ira maris*: 1,37; vgl. Jasons Beschwichtigung der *truces ... iras* [1,673] der Meereshgötter nach dem von Boreas erfolglos provozierten Seesturm), um dann als Reaktion auf die Entführung seines Sohns Acastus selber in rasenden Zorn zu verfallen (*furiis iraque minaci*: 1,722; vgl. 1,699) und Rache an Jasons Vater Aeson zu üben, der vor seinem als letzten Ausweg gewählten Freitod seinerseits die rächenden Furien anruft (1,794–798).⁷⁷ Wie in Vergils *Aeneis* und Statius' *Thebais* vermengen sich auch hier epische, tragische und weitere, insbesondere philosophische Gattungsdiskurse.⁷⁸

⁷⁵ Glaesser 1984 simplifiziert diese Komplexität, wenn er einerseits Lucans Caesar als „*furor*-Dämon“ mit den Verbrechergestalten aus Senecas Tragödien vergleicht, andererseits Pompeius als „tragische Gestalt“ mit dem von der Ate verblendeten homerischen Hektor assoziiert; vgl. jedoch seinen Stellenanhang zu *furor* bei Lucan, der einer solchen einseitigen Zuordnung widerspricht (ebd., 253–255).

⁷⁶ Vgl. Poletti 2022, bes. 132–137; 189 f.; 299 f.

⁷⁷ Unter anderen Buckley 2014, 308–311, und Antoniadis 2016, 537–540, interpretieren *ira* und *furor* als handlungsmotivierende Elemente bei Valerius Flaccus vor dem Hintergrund der Tragödien Senecas, wobei erstere als dahinterliegendes episches Paradigma auch den Zorn Junos bei Vergil heranzieht (ebd., 311: „[...] at the outset Valerius allusively contextualises the embarkation of the Argo as a kind of ‘Senecan’ tragedy, driven into action by an ‘Atrian’ and ‘Junonian’ tyrant“). Zu dramatischen Elementen und Strukturen im ersten Buch der *Argonautica* vgl. Sauer 2011, 86–132; zur Gattungspolyphonie siehe auch Söllradl im vorliegenden Band.

Als vorläufiges Ergebnis dieses zwangsläufig sehr skizzenhaften Parcours lässt sich festhalten, dass die intertextuelle Praxis nachvergilischer Epiker, d. h. ihre Rezeption konkreter epischer, tragischer und weiterer Intertexte, an besonders markierten Stellen oder durch bestimmte Codewörter auch auf einer metaliterarischen Ebene reflektiert wird und somit eine implizite Gattungspoetik konstituiert. Zugleich bestätigt dies aber auch die (Selbst-)Charakterisierung (nicht nur) des nachvergilischen Epos als einer inklusiven Gattung, die andere Gattungsdiskurse appropriiert und inkorporiert. Durch die stetige Überlagerung verschiedenster Intertexte verschwimmen die ohnehin nicht fest umschriebenen Gattungsgrenzen weiter, so dass sich wie in dem hier vorgestellten Fallbeispiel aus Statius' *Thebais* eine gattungsspezifische Unterscheidung zwischen epischer *ira* und tragischem *furor* (wenn es sie in dieser strikten Form denn überhaupt jemals gab) nicht aufrechterhalten lässt, sondern immer epische *und* tragische Konnotationen mitschwingen. Die Konvergenz von epischen und tragischen Modellen führt somit quasi zurück *ad fontes*, zum Ursprung in Homer vor der Ausdifferenzierung der verschiedenen Gattungen.

Literatur

- Ahl, F. (2015), „Transgressing Boundaries of the Unthinkable: Sophocles, Ovid, Vergil, Seneca, and Homer Refracted in Statius' *Thebaid*“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), *Brill's Companion to Statius* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 240–265.
- Ambühl, A. (2015), *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum civile* (Beiträge zur Altertumskunde 225). Berlin/München/Boston.
- Ambühl, A. (2019a), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 167–192.
- Ambühl, A. (2019b), Rezension von Kircher, N. (2018), *Tragik bei Homer und Vergil: Hermeneutische Untersuchungen zum Tragischen im Epos* (Studien zu Literatur und Erkenntnis 9). Heidelberg, in: *thersites 9* (= A. Bakogianni [Hg.], *Ancient Greek and Roman Multi-Sensory Spectacles of Grief*. Potsdam), 153–158.
- Ambühl, A. (2022), „Animal Similes in Roman Imperial Epic in Their Literary, Cultural, and Political Contexts“, in: A. Oegema/J. Pater/M. Stoutjesdijk (Hgg.), *Overcoming Dichotomies: Parables, Fables, and Similes in the Graeco-Roman World* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 483). Tübingen, 109–139.
- Anderson, W. S. (2008), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio stereotypa editionis alterius (MCMLXXXII). Berlin/New York.
- Antoniadis, T. (2016), „*Furor* and Kin(g)ship in Seneca's *Thyestes* and Valerius Flaccus' *Argonautica* (1.700–850)“, in: S. Frangoulidis/S. J. Harrison/G. Manuwald (Hgg.), *Roman Drama and its Contexts* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 34). Berlin/Boston, 533–553.
- Aston, E. (2011), *Mixanthrōpoi: Animal-Human Hybrid Deities in Greek Religion*. Liège.

78 Zu Silius' Auseinandersetzung mit philosophischen Konzepten von *ira* vgl. Stocks 2018 und Watton 2018. Siehe auch Stürmer im vorliegenden Band. Zu Valerius Flaccus vgl. Ferenczi 2014b, bes. 146–152, der das Motiv der göttlichen *furores*, die menschliche Handlungen initiieren (*Arg.* 5,675f.), in Bezug setzt zu zeitgenössischen philosophischen Debatten um Epistemologie und Determinismus.

- Baier, T. (2015), „Quintilians Versuch einer funktionalen Literaturbetrachtung“, in: *thersites 2* (= C. Walde [Hg.], *Stereotyped Thinking in Classics. Literary Ages and Genres Re-Considered*. Potsdam), 112–132.
- Barchiesi, A. (2001), „The Crossing“, in: S. J. Harrison (Hg.), *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature* (Classical Presences). Oxford 2001, 142–163.
- Baßler, M. (2010), „(B) Problemkonstellationen der Gattungstheorie. 1.4 Gattungsmischung, Gattungsübergänge, Unbestimmbarkeit“, in: R. Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart, 52–54.
- Baumann, H. (2019a), *Das Epos im Blick. Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials Epigrammen und Statius' Silvae* (Millennium-Studien 73). Berlin/Boston.
- Baumann, H. (2019b), „Platanen Verpflanzen: Poetiken der Transplantation in Statius' *Silve* 2.3“, in: O. Ette/U. Wirth (Hgg.), *Kulturwissenschaftliche Konzepte der Transplantation*. Berlin/Boston, 105–122.
- Beekes, R., with the assistance of L. van Beek (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Vol. 2 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series 10/2). Leiden/Boston.
- Bessone, F. (2020), „Allusive (Im-)Pertinence in Statius' Epic“, in: N. Coffee/C. Forstall/L. Galli Milić/D. Nelis (Hgg.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry: Contemporary Approaches* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 64). Berlin/Boston, 133–168.
- Bessone, F./Fucecchi, M. (Hgg.) (2017), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin/Boston.
- Braund, S. M./Gill, C. (Hgg.) (1997), *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge.
- Braund, S./Most, G. W. (Hgg.) (2003), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge.
- Briguglio, S. (2017), *Fraternas acies. Saggio di commento a Stazio, Tebaide 1, 1–389* (Millennium 9). Alessandria.
- Brockkötter, P. (2020), „Transgressionen bei Lucan – Ein notwendiges Übel?“, in: L. Gilhaus/I. Herrad/M. Meurer/A. Pfeiffer (Hgg.), *Transgression und Devianz in der antiken Welt*. Stuttgart, 121–141.
- Buckley, E. (2014), „Valerius Flaccus and Seneca's Tragedies“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 307–325.
- Celotto, G. (2022), *Amor Belli: Love and Strife in Lucan's Bellum Civile*. Ann Arbor, MI.
- Clément-Tarantino, S. (2006), „La poétique romaine comme hybridation féconde. Les leçons de la greffe (Virgile, *Géorgiques*, 2, 9–82)“, in: *Interférences. Ars Scribendi* 4, 2006 (http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/spip.php?article37&var_affichage=vf).
- Conte, G. B. (2017), *Stealing the Club from Hercules: On Imitation in Latin Poetry*. Berlin/Boston.
- Conte, G. B. (2019), *P. Vergilius Maro: Aeneis* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio altera. Berlin/Boston.
- Criado, C. (2013), „The Contradictions of Valerius' and Statius' Jupiter: Power and Weakness of the Supreme God in the Epic and Tragic Tradition“, in: G. Manuwald/A. Voigt (Hgg.), *Flavian Epic Interactions* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 21). Berlin/Boston, 195–214.
- Curley, D. (2013), *Tragedy in Ovid: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*. Cambridge.
- de Bakker, M. P./van den Berg, B./Klooster, J. (Hgg.) (2022), *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong* (Mnemosyne Supplements 451). Leiden/Boston.
- Delarue, F. (2000), *Stace, poète épique: Originalité et cohérence* (Bibliothèque d'Études Classiques 20). Louvain/Paris.
- Delz, J. (1987), *Sili Italici Punica* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Stuttgart.
- Depew, M./Obbink, D. (Hgg.) (2000), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA/London.
- Dewar, M. (2020), „The Flavian Epics and the Neoterics“, in: N. Coffee/C. Forstall/L. Galli Milić/D. Nelis (Hgg.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry: Contemporary Approaches* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 64). Berlin/Boston, 107–131.
- Dominik, W. J. (2012), „Critiquing the Critics: Jupiter, the Gods and Free Will in Statius' *Thebaid*“, in: T. Baier (Hg., unter Mitarbeit von F. Stürner), *Götter und menschliche Willensfreiheit. Von Lucan bis Silius Italicus* (Zetemata 142). München, 187–198.

- Dräger, P. (2001), *Die Argonautika des Apollonios Rhodios: Das zweite Zorn-Epos der griechischen Literatur* (Beiträge zur Altertumskunde 158). München/Leipzig.
- Dresen, A./Freitag, F. (Hgg.) (2017), *Crossing: Über Inszenierungen kultureller Differenzen und Identitäten* (Edition Kulturwissenschaft 107). Bielefeld.
- Egelhaaf-Gaiser, U. (2017), „Mit Mercur an Tainaros' Schwelle: Liminale Kategorien in Statius' *Thebais* (2,1–133)“, in: I. Tanaseanu-Döbler/A. Lefteratou/G. Ryser/K. Stamatopoulos (Hgg.), *Reading the Way to the Netherworld. Education and the Representations of the Beyond in Later Antiquity* (Beiträge zur europäischen Religionsgeschichte 4). Göttingen, 215–233.
- Ehlers, W.-W. (1980), *Gaius Valerius Flaccus Setinus Balbus: Argonauticon libri VIII* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Stuttgart.
- Eming, J. (2021), „Literarische Gattungen als Wissensoikonomien: Ein Versuch zum Liebes- und Abenteuerroman der Vormoderne“, in: N. Schmidt/N. Pissis/G. Uhlmann (Hgg.), *Wissensoikonomien: Ordnung und Transgression vormoderner Kulturen* (Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte 18). Wiesbaden, 101–122.
- Ette, O./Wirth, U. (Hgg.) (2014), *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie* (Potsdamer inter- und transkulturelle Texte 11). Berlin.
- Ette, O./Wirth, U. (Hgg.) (2019), *Kulturwissenschaftliche Konzepte der Transplantation*. Berlin/Boston.
- Falcone, M. J./Schubert, C. (Hgg.) (2022), *Ilias Latina: Text, Interpretation, and Reception* (Mnemosyne Supplements 443). Leiden/Boston.
- Fantham, E. (1997), „‘Envy and Fear the Begetter of Hate’: Statius' *Thebaid* and the Genesis of Hatred“, in: S. M. Braund/C. Gill (Hgg.), *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge, 185–212.
- Fantham, E. (2003), „The Angry Poet and the Angry Gods: Problems of Theodicy in Lucan's Epic of Defeat“, in: S. Braund/G. W. Most (Hgg.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge, 229–249.
- Fantuzzi, M. (1980), „La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema?“, in: *Lingua e Stile* 15, 433–450.
- Fantuzzi, M./Hunter, R. (Hgg.) (2004), *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge.
- Farrell, J. (2003), „Classical Genre in Theory and Practice“, in: *New Literary History* 34 (3) (= *Theorizing Genres II*), 383–408.
- Farrell, J. (2021), *Juno's Aeneid: A Battle for Heroic Identity*. Princeton/Oxford.
- Fedeli, P. (1989), „Le intersezioni dei generi e dei modelli“, in: G. Cavallo/P. Fedeli/A. Giardina (Hgg.), *Lo spazio letterario di Roma antica, Vol. I: La produzione del testo*. Roma, 375–397.
- Feeney, D. C. (1991), *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Ferenczi, A. (2014a), „Following the Rules: Three Metaphors in the *Ars poetica*“, in: *MD* 72 (= A. Ferenczi/P. R. Hardie [Hgg.], *New Approaches to Horace's Ars poetica*. Pisa/Rom), 71–83.
- Ferenczi, A. (2014b), „Philosophical Ideas in Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 136–153.
- Ferriss-Hill, J. (2019), *Horace's Ars Poetica: Family, Friendship, and the Art of Living*. Princeton/Oxford.
- Formisano, M. (2005), „Veredelte Bäume und kultivierte Texte. Lehrgedichte in technischen Prosawerken der Spätantike“, in: M. Horster/C. Reitz (Hgg.), *Wissensvermittlung in dichterischer Gestalt* (Palingenesia 85). Stuttgart, 295–312.
- Fratantuono, L. (2007), *Madness Unchained: A Reading of Virgil's Aeneid*. Lanham, MD.
- Fratantuono, L. (2011), *Madness Transformed: A Reading of Ovid's Metamorphoses*. Lanham, MD.
- Fratantuono, L. (2012), *Madness Triumphant: A Reading of Lucan's Pharsalia*. Lanham, MD.
- Freudenburg, K. (2019), „Epic Anger, and the State of the (Roman) Soul in Virgil's First Simile“, in: P. Martins/A. P. Hasegawa/J. A. Oliva Neto (Hgg.), *Augustan Poetry: New Trends and Revaluations*. São Paulo, 309–333.
- Fuhrmann, M. (1992), *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles–Horaz–Longin. Eine Einführung*, 2. überarbeitete und veränderte Auflage. Darmstadt.
- Ganiban, R. T. (2007), *Statius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*. Cambridge.

- Genette, G. (1993), *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von W. Bayer und D. Hornig. Frankfurt a.M.
- Gervais, K. (2017), *Statius, Thebaid 2. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford.
- Gervais, K. (2021), „Senecan Heroes and Tyrants in Statius, *Thebaid* 2“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 129–148.
- Gilhaus, L./Herrad, I./Meurer, M./Pfeiffer, A. (Hgg.) (2020), *Transgression und Devianz in der antiken Welt* (Schriften zur Alten Geschichte). Stuttgart.
- Gill, C. (2003), „Reactive and Objective Attitudes: Anger in Virgil's *Aeneid* and Hellenistic Philosophy“, in: S. Braund/G. W. Most (Hgg.), *Ancient Anger: Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge, 208–228.
- Giusti, E. (2020), „Casta Diva: Juno's „Unexpected Pain“ in Statius' *Thebaid*“, in: *EuGeStA* 10, 163–206.
- Glaesser, R. (1984), *Verbrechen und Verblendung: Untersuchung zum Furor-Begriff bei Lucan mit Berücksichtigung der Tragödien Senecas* (Studien zur klassischen Philologie 17). Frankfurt a.M.
- Gutzwiller, K. (2020), „Under the Sign of the Distaff: *Aetia* 1.5, Spinning and Erinna“, in: *CQ* 70, 177–191.
- Hall, E. (2018), „Why are the Erinyes Female? or, What is so Feminine about Revenge?“, in: L. Dawson/F. McHardy (Hgg.), *Revenge and Gender in Classical, Medieval and Renaissance Literature*. Edinburgh, 33–57.
- Harder, A. (Hg.) (2012), *Callimachus: Aetia. Introduction, Text, Translation, and Commentary*. 2 Vols. Oxford.
- Hardie, P. R. (1990), „Ovid's Theban History: The First 'Anti-Aeneid'?“, in: *CQ* 40, 224–235.
- Hardie, P. R. (1993), *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hardie, P. R. (2019), „Ancient and Modern Theories of Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol.1: Foundations*. Berlin/Boston, 25–50.
- Harris, W. V. (2001), *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge, MA/London.
- Harrison, S. J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Hershkowitz, D. (1998), *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius* (Oxford Classical Monographs). Oxford.
- Heslin, P. (2011), „Metapoetic Pseudonyms in Horace, Propertius and Ovid“, in: *JRS* 101, 51–72.
- Hill, D. E. (2008), „Jupiter in *Thebaid* 1 Again“, in: R. R. Nauta/H.-J. van Dam/J. L. Smolenaars (Hgg.), *The Poetry of Statius* (Mnemosyne Supplements 306). Leiden/Boston, 129–141.
- Hinds, S. (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hinds, S. (2000), „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, in: M. Depew/D. Obbink (Hgg.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA/London, 221–244.
- Hübner, W. (1970), *Dirae im römischen Epos: Über das Verhältnis von Vogeldämonen und Prodigien* (Spudasmata 21). Hildesheim/New York.
- Hunt, A. (2010), „Elegiac Grafting in Pomona's Orchard: Ovid, *Metamorphoses* 14.623–771“, in: *MD* 65, 43–58.
- Hutchinson, G. O. (2013a), *Greek to Latin: Frameworks and Contexts for Intertextuality*. Oxford.
- Hutchinson, G. (2013b), „Genre and Super-Genre“, in: T. D. Papanghelis/S. J. Harrison/S. Frangoulidis (Hgg.) (2013), *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 20). Berlin/Boston, 19–34.
- Jäger, N. (2020), *Amphiaraus: Ritual und Schwelle in Statius' Thebais* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 145). Berlin/Boston.
- Jenkyns, R. (2005), „Epic and Other Genres in the Roman World“, in: J. M. Foley (Hg.), *A Companion to Ancient Epic* (Blackwell Companions to the Ancient World). Malden, MA, 562–573.
- Joseph, T. A. (2022), *Thunder and Lament: Lucan on the Beginnings and Ends of Epic*. New York/Oxford.

- Kahane, A. (2013), „The (Dis)continuity of Genre: A Comment on the Romans and the Greeks“, in: T. D. Papanghelis/S. J. Harrison/S. Frangoulidis (Hgg.) (2013), *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 20). Berlin/Boston, 35–54.
- Kassel, R. (Hg.) (1976), *Aristotelis Ars rhetorica*. Berlin/New York.
- Kircher, N. (2018), *Tragik bei Homer und Vergil: Hermeneutische Untersuchungen zum Tragischen im Epos* (Studien zu Literatur und Erkenntnis 9). Heidelberg.
- Klotz, A. (Hg.) (2001), *P. Papinius Statius: Thebais* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editionem correctiorem curavit T. C. Klünnert, editio stereotypa editionis secundae (MCMLXXIII). München/Leipzig.
- Kroll, W. (1924), „Die Kreuzung der Gattungen“, in: Ders., *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart, 202–224 (Ndr. Darmstadt 1964).
- Kytzler, B. (1960), „Beobachtungen zum Prooemium der *Thebais*“, in: *Hermes* 88, 331–354.
- Laurand, V./Malaspina, E./Prost, F. (Hgg.) (2021). *Lectures plurielles du De ira de Sénèque: Interprétations, contextes, enjeux* (Beiträge zur Altertumskunde 399). Berlin/Boston.
- Levitan, W. (1993), „Give Up the Beginning? Juno’s Mindful Wrath (*Aeneid* 1.37)“, in: *LCM* 18, 14.
- Lowe, D. (2010), „The Symbolic Value of Grafting in Ancient Rome“, in: *TAPhA* 140, 461–488.
- Littlewood, C. (2016), „Seneca, Horace and the Poetics of Transgression“, in: S. Frangoulidis/S. J. Harrison/G. Manuwald (Hgg.), *Roman Drama and its Contexts* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 34). Berlin/Boston, 363–378.
- Mac Góráin, F. (2018), „Untitled/*arma virumque*“, in: *CPh* 113, 423–448.
- Marastoni, A. (Hg.) (1970), *P. Papini Stati Silvae* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio stereotypa correctior adiecto fragmento carminis de bello Germanico. Leipzig.
- Marinis, A. (2021), „Eteocles and Polynices in Statius’ *Thebaid*: Revisiting Tragic Causality“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 149–169.
- McGowan, M. M. (2009), *Ovid in Exile: Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto* (Mnemosyne Supplements 309). Leiden/Boston.
- McNelis, C. (2007), *Statius’ Thebaid and the Poetics of Civil War*. Cambridge.
- Morrison, J. V. (1992), „Literary Reference and Generic Transgression in Ovid, *Amores* 1.7: Lover, Poet, and *Furor*“, in: *Latomus* 51, 571–589.
- Müller, R. (2012), *Antike Dichtungslehre: Themen und Theorien*. Tübingen.
- Newlands, C. E. (2009), „Statius’ Self-Conscious Poetics: Hexameter on Hexameter“, in: W. J. Dominik/J. Garthwaite/P. A. Roche (Hgg.), *Writing Politics in Imperial Rome* (Brill’s Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 387–404.
- O’Hara, J. J. (1996), *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*. Ann Arbor, MI.
- Oliensis, E. (1998), *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge.
- Papaioannou, S./Marinis, A. (Hgg.) (2021), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston.
- Papanghelis, T. D./Harrison, S. J./Frangoulidis, S. (Hgg.) (2013), *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 20). Berlin/Boston.
- Parkes, R. (2021), „Finding the Tragic in the Epics of Statius“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 107–128.
- Pohlenz, M. (1982), *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia, Fasc 44: Tusculanae disputationes* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Berlin/New York.
- Poletti, S. (2022), *Teologia della guerra civile: Il Bellum civile di Petronio e la tradizione epica latina* (Litora Classica 10). Rahden, Westf.
- Polleichtner, W. (2009), *Emotional Questions: Vergil, the Emotions, and the Transformation of Epic Poetry. An Analysis of Select Scenes* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 82). Trier.

- Rapp, C. (2015), „Tragic Emotions“, in: P. Destrée/P. Murray (Hgg.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Blackwell Companions to the Ancient World). Chichester, 438–454.
- Reynolds, D. L. (1977), *L. Annaei Senecae Dialogorum libri duodecim* (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis). Oxford.
- Sauer, C. (2011), *Valerius Flaccus' dramatische Erzähltechnik* (Hypomnemata 187). Göttingen.
- Scaffai, M. (Hg.) (1982), *Baebii Italici Ilias Latina. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento* (Edizioni e Saggi Universitari di Filologia Classica 28). Bologna.
- Schenk, P. (2008), „Darstellung und Funktion des Zorns der Götter in antiker Epik“, in: R. G. Kratz/H. Spieckermann (Hgg.), *Divine Wrath and Divine Mercy in the World of Antiquity* (Forschungen zum Alten Testament, 2. Reihe 33). Tübingen, 153–175.
- Schetter, W. (1962), „Die Einheit des Prooemium zur *Thebais* des Statius“, in: *MH* 19, 204–217.
- Schiesaro, A. (2003), *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge.
- Schindler, C. (2019), „The Invocation of the Muses and the Plea for Inspiration“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 489–529.
- Schmidt, Y. (2021), *Ovids Epos und die Tradition des Lehrgedichts: Mythos und Elementenlehre in den „Metamorphosen“* (Hypomnemata 210). Göttingen.
- Schönberger, O. (1998), *Publius Papinius Statius: Der Kampf um Theben. Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen*. Würzburg.
- Schwinge, E.-R. (1990), „Aristoteles und die Gattungsdifferenz von Epos und Drama“, in: *Poetica* 22, 1–20.
- Seibel, K. (2007), „Mixing Genres: Levels of Contamination and the Formation of Generic Hybrids“, in: M. Gymnich/B. Neumann/A. Nünning (Hgg.), *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* (ELCH – Studies in English Literary and Cultural History 28). Trier, 137–150.
- Shackleton Bailey, D. R. (1997), *M. Annaei Lucani De bello civili libri X* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Berlin/New York.
- Shackleton Bailey, D. R. (2008), *Q. Horatius Flaccus: Opera* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio stereotypa editionis quartae (MMI). Berlin/New York.
- Simms, R. (2020), *Anticipation and Anachrony in Statius' Thebaid* (Bloomsbury Classical Studies Monographs). London.
- Sluiter, I. (2000), „The Dialectics of Genre: Some Aspects of Secondary Literature and Genre in Antiquity“, in: M. Depew/D. Obbink (Hgg.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA/London, 183–203.
- Stocks, C. (2018), „Anger in the Extreme? *Ira*, Excess, and the *Punica*“, in: *Phoenix* 72,3–4 (= *Philosophical Currents in Flavian Literature*), 293–311.
- Trinacty, C. (2012), „The Manipulation of Juno's μήνις: A Note on Lucan's *BC* 9.505 and Silius Italicus' *Pun.* 12.284“, in: *JCS* 37, 167–173.
- van der Schuur, M. (2018), „Civil War on the Horizon: Seneca's *Thyestes* and *Phoenissae* in Statius's *Thebaid* 7“, in: L. D. Ginsberg/D. A. Krasne (Hgg.), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 65). Leiden/Boston, 123–142.
- Walde, C. (2005), „Zorn (I.)“, in: J. Ritter/K. Gründer/G. Gabriel (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 12. Basel, 1382–1386.
- Walde, C. (2009), „Roman Dream Works“, in: Y. Maes/J. Papy/W. Verbaal (Hgg.), *Latinitas Perennis, Vol. II: Appropriation and Latin Literature* (Brill's Studies in Intellectual History 144). Leiden/Boston, 13–40.
- Watton, M. (2018), „Philosophy and Flavian Epic: Response to Stocks and Bennardo“, in: *Phoenix* 72 (3–4) (= *Philosophical Currents in Flavian Literature*), 312–318.
- West, M. L. (1998), *Homeri Ilias, Vol. I: Rhapsodiae I–XII* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Stuttgart.
- West, M. L. (2017), *Homerus: Odyssea* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Berlin/Boston.
- Willms, L. (2014), *Transgression, Tragik und Metatheater: Versuch einer Neuinterpretation des antiken Dramas* (DRAMA – Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption 13). Tübingen.

- Wirth, U. (2011), „Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer *Allgemeinen Greffologie* (2.0)“, in: Ders. (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren* (Wege der Kulturforschung 2). Berlin, 9 – 27.
- Wright, M. R. (1997), „*Ferox uirtus*: Anger in Virgil's *Aeneid*“, in: S. M. Braund/C. Gill (Hgg.), *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge, 169 – 184.
- Zerhoch, S. (2015), *Erinyes in Epos, Tragödie und Kult. Fluchbegriff und personale Fluchmacht* (Philologus Supplemente 4). Berlin/Boston.
- Zissos, A. (2019), „Closure and Segmentation: Endings, Medial Proems, Book Divisions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 531 – 564.
- Zwierlein, O. (1991), *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules (Oetaeus)* (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis). Reprinted with corrections. Oxford.

Markus Kersten

non aliam viam. Die Ausweglosigkeit der Erzählung und der Anspruch des Epos bei Lucan

1 Transgression und Tradition

Lucan übergeht die Musen. Nero, so sagt er mit sublimen Unverständlichkeit am Beginn seines *Bellum civile*, genüge ihm, um Kraft zu haben für ein römisches Gedicht.¹ Allein aufgrund dieses erzählerischen Arrangements könnte man behaupten, dass das Werk die Regeln der epischen Gattung verletze. Diese Behauptung ist einprägsam, und es lässt sich vieles anführen, um sie plausibel zu machen. Gian Biagio Conte verwendet in seiner Literaturgeschichte die Überschrift: „Il rovesciamento polemico del genere epico“; prägnanter ist noch die englische Fassung: „The overthrow of the epic genre“.²

Die Behauptung ist allerdings auch heikel. Einerseits beruht sie auf einem verengten klassizistischen, für den Schulunterricht konzipierten Eposbegriff.³ Andererseits ist sie unspezifisch. Sie könnte gleichermaßen, ohne immer das Gleiche zu meinen, für die *Batrachomyomachie*, für Ausonius' *Cento Nuptialis* oder – besonders interessant im vorliegenden Fall – für Petrons *Bellum civile* angewendet werden. Es wäre darum eigentlich besser, das Bild vom „Gattungsertrümmerer“ für Lucan zu meiden.⁴ Christine Walde, die am Fall Lucans gezeigt hat, dass das Studium der Gattungsgeschichte nicht von dem der Rezeptionsgeschichte (und also der Disziplingeschichte) zu trennen ist, hat dies vor mittlerweile fast zwanzig Jahren eindringlich gefordert.⁵ Man hat leider zu wenig auf sie gehört. Wohl auch deswegen, weil das ursprünglich negativ konnotierte Bild im Zuge der allgemeinen Kanonerweiterung und Klassizismuskritik der letzten Jahrzehnte umgewertet wurde und nun die Vorstellung von einem revolutionären und durchaus modernen Autor populär ist, der wie seine Caesar-Figur sämtliche Konven-

Danksagung: Ich danke den beiden Herausgebern für die Einladung zur Mitarbeit sowie für viele anregende Fragen und Hinweise.

1 Zu Lucan. 1,33f. und 1,66 s.u.

2 Conte ²1992, 370; Conte 1994, 443.

3 Zu diesem Begriff siehe etwa Quint 1993, 8. Die von Diomedes überlieferte Formel vom Epos als περιχὴ θείων τε καὶ ἡρώϊων καὶ ἀνθρώπων πραγμάτων (GLK 1,484) ist ein sehr einfacher Ausdruck einer grammatisch verengten Eposdefinition.

4 Der formelhafte Ausdruck ist ein generelles Problem der Literaturwissenschaft, siehe dazu beispielsweise die Ausführungen bei Genette 1982/1993, 202f. zum ‚ersten modernen Roman‘ bzw. zur ‚Parodie des Ritterromans‘.

5 Walde 2003; Walde 2005, viii.

tionen zu missachten scheint.⁶ Unlängst war die Rede von Lucans „dazzling deconstruction of the genre“.⁷

Sofern nun mit Begriffen wie dem *overthrow* nur gesagt sein sollte, dass Lucan nicht von einer heroischen Vergangenheit erzählt, sondern mittels eines zeitgeschichtlichen Themas vor allem Kritik an seiner Gesellschaft übt, ergäbe sich wohl kein Problem.⁸ Ebenso, wenn De(kon)struktion nur zu bedeuten hätte, dass das Bürgerkriegsepos aus gewissen traditionellen Elementen erkennbar und erkenntnisleitend *neu* zusammengesetzt ist; oder dass es einen zwar allwissenden, aber nicht distanzierenden, sondern teilnehmenden Erzähler hat, dessen Erzählung nicht als Wiederholung eines alten Mythos daherkommt, sondern im Moment zu entstehen scheint. Die beiden Beobachtungen lassen sich aber wohl mindestens ebenso gut mit einer weniger disruptiven, sondern eher dialektischen Formulierung ausdrücken: Lucan verändert das Epos, indem er zeigt, was es ist: kosmische Poesie, die nach der Stellung des Menschen in der Weltgeschichte fragt.⁹

Problematisch wäre hingegen die Vorstellung, das *Bellum civile* wolle die Möglichkeit epischen Erzählens ad absurdum führen, sich jeder Interpretation entziehen und eine moralische Aussage vermeiden.¹⁰ Das Gegenteil ist der Fall. Lucan schließt sein Werk ab (die Frage nach dem formalen Ende bleibt davon unberührt, s. u. Abschnitt 1.2), und er besteht mit großer Ernsthaftigkeit auf einer Aussage: Das Verbrechen und seine Gründe sind nicht zu leugnen; dass es sich nie mehr wiederholen wird, ist nicht ausgemacht; etwas anderes zu sagen ist unmöglich. In den Worten der Erzählung: *Die Wunden des Bürgerkrieges sitzen tief, er war vielen nützlich, die nun entschwundene Freiheit ist ein schimpfliches Los für Rom.*¹¹

Die Verurteilung des Unrechts wiegt schwerer als die Klage über die Folge, den Verlust der Republik.¹² In der Tat erklärt Lucan nicht, wie die Monarchie hätte verhindert werden können, aber er veranlasst sein Publikum, darüber nachzudenken, ob der Bürgerkrieg als Mittel der Politik zukünftig in Frage kommen sollte. Die Antwort, die

⁶ Zu dieser Parallelisierung von Autor und Figur siehe insbesondere Masters 1992, 1–10.

⁷ Siehe Newlands 2021, 171. Auch Lanzarone (2022), der doch sehr zu Recht von Lucans generischen Transformationen spricht, hat die Formel kürzlich wiederholt: „[Silius] who contemplated and absorbed the lesson from Lucan, restores the epic tradition, which had been overturned by Lucan.“

⁸ Genette (1982/1993, 27) hat auf das unabweisbare parodistische Potential hypertextueller Phänomene hingewiesen: „In der Tat gibt der epische Stil aufgrund seiner stereotypischen Formeln nicht nur ein ideales Ziel für gefällige Nachahmungen und parodistische Verdrehungen ab, sondern er ist sozusagen ständig auf dem Sprung zum ungewollten Pastichieren und Parodieren seiner selbst. Pastiche und Parodie sind dem Text des Epos förmlich eingeschrieben.“

⁹ Das Wesentliche ist hierzu von Michael von Albrecht (1970) gesagt worden; Alexis (2011) hat dieses Ergebnis aktualisiert und mit weiteren Analysen unterfüttert.

¹⁰ Siehe Ormand 1994 und dazu Kersten 2018, 28 f. In die Richtung der Uninterpretierbarkeit haben zuletzt auch Kimmerle (2015) mit dem Blick auf die Unauflöslichkeit narrativer Inkonsistenzen und Nill (2018) mit seinem Konzept des „Unmaking“ gewiesen.

¹¹ Vgl. Lucan. 1.32; 1.182; 7.433/444 f. Sämtliche Übersetzungen stammen vom Autor.

¹² Lanzarone (2022) hat zu Recht auf die Ausweglosigkeit aus der Sklaverei als Fazit des Werks hingewiesen.

der Text nahelegt, ist abschlägig.¹³ Aus dem Blick auf die Fehler der Vergangenheit, aus der Erkenntnis, dass der Sieg für den Sieger unheilvoll sein kann, erwächst so ein moralischer Standpunkt für die Zukunft. Dessen Exponenten bzw. Adressaten sind gerade nicht die Protagonisten, Caesar, Pompeius und Cato, deren Scheitern und Tod jeweils unabwendbar sind, sondern die namenlosen Überlebenden, die Römer, die nach dem Krieg zu Bauern werden (Lucan. 4,382–401). Es lässt sich angesichts der Schrecken des Todes, die im *Bellum civile* allgegenwärtig sind, und angesichts der Option des Weiterlebens an die berühmten Worte des toten Achill denken, der lieber auf dem Acker für einen anderen arbeiten wolle, als tot zu sein: βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλῳ (Od. 11,489) oder an das Lob des Landlebens bei Vergil: *o fortunatos nimium sua si bona norint / agricolas* (georg. 2,458).¹⁴ Lucans Perspektive bekräftigt, so gesehen, die epische Tradition vollauf. Aber nicht ihren vordergründigen Heroismus,¹⁵ sondern dessen Kontrapunkt, darunter das Ideal des ruhigen Lebens. (Es ist eine interessante Überlegung, dass dieses Leben, nicht der unablässige Kampf, überhaupt die Voraussetzung ist, um epische Gedichte erzählen und rezipieren zu können. Die von Tacitus und anderen überlieferte Biographie des über der Arbeit versterbenden Verfassers ist, wie authentisch sie auch immer sein mag, ein bedeutungsvoller Paratext hierfür.¹⁶)

Freilich wurden dem Werk von verschiedenen Lesern noch verschiedene andere Aussagen entnommen, oft mit überzeugenden Begründungen. Dies ist einer allgemeinen Dynamik der Rezeption zuzuschreiben, die im Fall der Bürgerkriegsthematik besonders politisch und oft auch besonders parteiisch ausgefallen ist.¹⁷ Das ungewöhnlich breite Deutungsspektrum des Texts wird durch seine vielstimmige Intertextualität begünstigt: Man kann das *Bellum civile* kaum lesen, ohne an jeweils einzelnen Stellen die *Ilias*, die *Aeneis*, die attischen und senecanischen Tragödien und, nicht zuletzt, Caesars *Commentarii* beinahe unweigerlich mitzulesen und mitzubedenken. Die einzelnen Referenzen sind ihrer Art nach unterschiedlich, es handelt sich um Worte, aber auch abstrakter um literarische Bauelemente und rhetorische Topoi; vor allem aber betreffen sie in der Regel singuläre Strukturen, kleine Kontexte. Die „Verselbstständigung der Einzelszene“ ist ein wesentliches Charakteristikum des Werks.¹⁸ Annemarie Ambühl hat es darum als „Summe der Literaturgeschichte“ bezeichnet – und vor dem Sinnüber-

13 Vgl. Lucan. 7645f.: *post proelia natis / si dominum, Fortuna, dabas et bella dedisses*. Der Krieg ist sonach keine wirkliche Option.

14 Hierzu auch Kersten 2019, 158.

15 Als unheroisch interpretierbar (und insofern nicht berechtigtermaßen erzählbar) fasst Platon die genannten Verse auf, vgl. *rep.* 386c. Zum Verschwinden des synekdochischen Helden in der nachvergilischen Epik siehe Hardie 1993, 3–10.

16 Vgl. Tac. *ann.* 15,48–70 sowie die Viten, die auf Sueton oder (wohl fälschlich) auf Vacca zurückgehen.

17 Dazu etwa Walde 2009; Paleit 2013.

18 Siehe Rutz 1950/1989, 63–66; Rutz' These, dass das Werk in seinen und über seine Szenen hinweg ein eindeutig erkennbares τέλος habe, folgt nicht notwendig aus dieser Beobachtung und ist auch nicht unwidersprochen geblieben, siehe Masters 1992, 250.

schuss, der sich daraus ergeben kann, gewarnt.¹⁹ Das *Bellum civile* ist sonach zugleich mehr und weniger als die Gesamtheit seiner Teile.

Über den allusiven, spannungsreichen und deswegen bisweilen widersprüchlich wirkenden Text kann darum unter mehreren Gesichtspunkten diskutiert werden. Welche Begriffe hierfür nötig sind, mag man unterschiedlich beurteilen, es ist aber wichtig zu bedenken, dass es in der Antike unbeschadet irgendwelcher Erwartungshorizonte weder eine systematische Gattungstheorie gab noch ‚reine‘ Gattungsvertreter, in denen nicht auch Elemente anderer Gattungen erkennbar waren.²⁰ Jamie Masters hat zu Recht gesagt:²¹

Genre is nothing more nor less than *imitatio* on a grand scale; and this has some profound implications. For built into the practice of *imitatio* is the requirement of deviation, subversion, change.

Ob Lucan allerdings, wie Masters fortführt, ein „pervert, destructive iconoclast“ war, ob er umdefinieren wollte, was ein Epos ist oder soll (und ob dabei eher Enttäuschung oder Geltungssucht im Spiel war), kann philologisch nicht untersucht werden.²² Untersuchen lässt sich nur, worin jeweils Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem *Bellum civile* und anderen Texten der epischen Tradition liegen.

Darum möchte ich hier auf ein Detail hinweisen, in welchem Lucans Epos einerseits besonders episch anmutet und andererseits sehr wesentlich von der nachvergilischen Epik abweicht: die existenzielle Bedeutung, die dem Gedicht zugemessen ist.

Ehe dies näher betrachtet werden kann, ist es nötig, kurz die drei epischen Strukturelemente zu rekapitulieren, die dem *Bellum civile* im Gegensatz zu vielen anderen Epen fehlen, nämlich Götterhandlung (1.1), Ende (1.2) und positives Telos (1.3). Hierüber ist viel und auch viel Verschiedenes geschrieben worden, man muss also Position beziehen. Meiner Ansicht nach kann aus den drei Punkten eine zwar transgressive, aber nicht un- oder antiepische Anmutung des Texts gefolgert werden.

1.1 Die fehlenden Götter: Epos oder Geschichtswerk?

Servius weist in seinem *Aeneis*-Kommentar darauf hin, dass Vergil sagt, Aeneas sei von seiner Mutter – und nicht etwa vom Stern der Venus – nach Italien geleitet worden. Die Verschleierung des historischen Geschehens, die er hierin erkennt, nennt er poetisch. Dann bemerkt er: *Lucanus ... in numero poetarum esse non meruit, quia videtur historiam composuisse, non poema* (Serv. Aen. 1,382) und wiederholt damit beinahe das, was mit Petrons Eumolp ein gewissermaßen zeitgenössischer Kritiker Lucans gesagt hat

¹⁹ Siehe Ambühl 2016, 16.

²⁰ Siehe Hardie 2019, 25 sowie den Beitrag von Ambühl in diesem Band (S. 19–24).

²¹ Masters 1992, 250.

²² Aber doch bezweifelt. In nicht zu überbietender Prägnanz hat von Albrecht (1970, 299) formuliert, dass man ‚in einem Karfreitagsgemälde keinen österlichen Glanz‘ zu suchen brauche.

(Petron. 118).²³ Insofern die Bemerkung an Aristoteles' Grundsatz erinnert, dass nicht die Form ein Gedicht ausmache, sondern der Inhalt, wirkt sie gewichtig.²⁴ Sie ist allerdings, genauer besehen, kaum überzeugend, denn Lucans Epos läuft den Prinzipien der *Poetik* (die sich für Götterhandlungen nicht interessiert) nicht wirklich zuwider.²⁵ Der vermeintliche Historiker erzählt nicht nur eine, aristotelisch gesprochen, zusammenhängende Handlung mittelmäßiger Charaktere, nämlich die Schlacht bei Pharsalos nebst ihrer unmittelbaren Vor- und Nachgeschichte. Er schafft auch die Götter als Instanz nicht ab; er stellt sie nur durch die widersprüchlichen Reden seiner Figuren einschließlich des Erzählers dar.²⁶ Letzterer erkennt die Macht der Götter einerseits an, wenn er im Proöm erklärt, dass es, trotz allem, nichts zu klagen gebe: *iam nihil, o superi, querimur* (Lucan. 1,37); und andererseits formuliert er später den die Götter weniger leugnenden als anklagenden Ausruf *mentimur regnare Iouem* (7,447). Das passt nicht zusammen und muss auch nicht zusammenpassen. Wie die Διὸς βουλή in der *Ilias* ist die Macht der Himmlischen im *Bellum civile* nicht vollends zu verstehen und zu bejahen; für die meisten der handelnden Personen bleibt sie dunkel. Lucan verstärkt und problematisiert diesen Eindruck, indem er darauf verzichtet, die Götter beim Fassen und Erklären ihrer Pläne zu zeigen.

Dass das *Bellum civile* ein Solitär in der Literaturgeschichte geblieben ist, lässt sich schwer auswerten (was im Übrigen ebenso für Ovids *Metamorphosen* gilt). Möglicherweise wurden einige Leser darin, wie das Gedicht mit den Göttern umgeht, in ihrer Leseerwartung enttäuscht; und offenbar hat sich diese Art des Erzählens nicht durchgesetzt. Aber ebenso offenbar ist das *Bellum civile* schnell ein definitiver Teil des epischen Kanons geworden. In der jüngsten Forschung wird übergenug nachgezeichnet, dass vor allem die flavischen Epiker Lucan intensiv rezipiert haben.²⁷ Statius, der sich in den *Silvae* zu Lucan als Vorbild bekennt (*silv.* 2,7), greift in seiner *Thebais* das düstere Weltbild des *Bellum civile* und einige stilistische und motivische Details des Werks auf, Silius folgt dem narrativen Anspruch, ein Ereignis aus der nicht allzu fernen Geschichte zu behandeln, und Valerius erzählt, mit einigen Referenzen auf Lucan, von einem nur scheinbar heroischen Geschehen; über Jason und den Argonauten schwebt beständig die Gefahr des Bürgerkriegs.²⁸ Wenn es in diesen Heldenepen keine Helden gibt, ist dies

23 Auch in den *Commenta Bernensia* wird die Kritik Eumolps wiederholt: *Lucanus dicitur a plerisque non esse in numero poetarum, quia omnino historiam sequitur, quod poeticae arti non convenit* (Comment. Lucan. 1,1). Die Datierung des *Satyricon* ist umstritten, auch eine Entstehung in der flavischen Zeit wurde angenommen. Dazu Poletti (2022, 33–49), der zwar die Frage als schwierig und letztlich womöglich unentscheidbar herausstellt, aber die neronische Datierung doch für plausibler hält.

24 Aristoteles nennt Empedokles (*poet.* 1447b) als Beispiel für einen unpoetischen Text in Versen und erklärt, dass Herodot nicht weniger ein Geschichtsschreiber wäre, wenn er sein Werk in Versen abgefasst hätte (*poet.* 1451a). Zum aristotelischen Hintergrund des servianischen Eposbegriffs siehe Cyron 2009, 49–52.

25 Siehe D'Alessandro Behr 2021, 228 f.

26 Vgl. Lucan. 2,1–15; 7,445–459. Dazu ausführlich Arampapaspis/Augoustakis 2021.

27 Siehe, zum Beispiel, Ganiban 2011; Marks 2018; Bessone 2018; McClellan 2019; Fucecchi 2020.

28 Dazu Zissos 2001; Stover 2014.

dezidiert lucanisch.²⁹ Tacitus, der für das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Poesie sicher ein feines Gespür gehabt hat, nennt Lucan neben Horaz und Vergil als poetisches Vorbild, an dem sich Schriftsteller orientieren könnten (Tac. *dial.* 20).³⁰ Servius und andere Grammatiker zitieren das *Bellum civile* häufig. Wenn das Gedicht auch nicht als schulmäßiges Epos galt, so wurde es doch in der Schule gelesen.

Dies relativiert die Bemerkung Quintilians, wonach Lucan eher von Rednern als von Dichtern imitiert werden solle (Quint. *inst.* 10,1,90).³¹ Die Behauptung, dass Lucans Gedicht aus der epischen Gattung herausfällt, ist, so gesehen, einseitig. Genauso lässt sich sagen, es stehe in ihrem Mittelpunkt. Der Krieg zwischen Bürgern, der allgemeine Verlust des Vertrauens ist *das* Thema der römischen Literatur.³²

1.2 Das offene Ende: Die Konstitution des Fragmentarischen

Lucan gebraucht einige traditionelle Strukturen epischer Erzählungen recht konservativ. Sein Proöm (oder vielmehr der erste Teil seines eigenartig vierteiligen Proöms) umfasst wie das der *Ilias* und das der *Aeneis* sieben Verse.³³ Im siebten Buch lässt sich, nachdem im sechsten der Kontakt mit der Unterwelt hergestellt worden ist, mit dem Anbruch eines neuen Tags (7,1–6) auch der Anbruch einer zweiten Werkhälfte vermuten (die berühmte Aposiopese Lucan. 7,551–556 ist dann als ein Ersatz für ein Binnenproöm deuten).³⁴ Die Abfolge der ersten acht Bücher suggeriert zudem einen Aufbau in Tetraden.³⁵ All dies hat bei vielen Lesern die Erwartung eines Epos in zwölf Büchern erregt. Dass der Text diese Erwartung gerade nicht erfüllt, sondern nach einem kurzen zehnten Buch abrupt endet, muss auffallen und kann enttäuschen.³⁶ Es ist verständlich, wenn seit der Antike immer wieder angenommen wird, das Werk sei unvollendet.³⁷ Es gibt allerdings keine Evidenz dafür – ebenso wenig wie für die gegenteilige Annahme, dass der Autor das Werk von Anfang an so habe enden lassen wollen, wie es eben endet. Masters hat diesbezüglich eine wegweisende Frage gestellt: „at what stage can a poem be thought of as finished?“³⁸ Freilich ist seine tautologische Schlussfolgerung, dass das Gedicht nicht besser enden könnte, als es ende, nicht ganz überzeugend.³⁹

²⁹ Hardie 1993, 3–10.

³⁰ Zu Tacitus' eigener Lucanrezeption siehe Joseph 2012.

³¹ Zu dem Diktum und seiner Rolle in der Lucankritik siehe Walde 2003, 138 f.

³² Siehe Kersten 2022.

³³ Siehe Conte 1966.

³⁴ Siehe Nauta 2018.

³⁵ Dazu Masters 1992, 242.

³⁶ Dazu Roche 2021, 3 f.

³⁷ Vgl. [Vacca], *Vita Lucani* p. 3 Endt; Stat. *silv.* 2,7100–104; Vossianus-Vita.

³⁸ Masters 1992, 225. Masters selbst tendiert dazu, von einer Vollendung des Werks auszugehen. Das Intentionsproblem spart er aus.

³⁹ Die Forschungslage zum Ende des Epos hat Walde (2017) aufgerollt. Seither haben sich Crosson (2020) für und Pontiggia (2020) gegen eine absichtlich fragmentierte Vollendung ausgesprochen.

Wenn wir die Zeichen des Unfertigen nicht ignorieren, uns andererseits aber jeder Spekulation enthalten wollen, so müssen wir wohl von einer Art Resignation ausgehen, also annehmen, Lucan habe den Text in der Dimension, die er heute hat, irgendwann – sei es im Zusammenhang mit der Bedrohung durch Nero, sei es aus ganz anderen Gründen⁴⁰ – als die mögliche Form des Ausdrucks begriffen und entsprechend gestaltet, also nur das vollendet, was er vor allem vollenden zu sollen meinte. Diese Annahme hat den Vorteil, dass sie auf die gesamte römische Epik verallgemeinert werden kann; so dass zu fragen wäre, ob das Unvollendete, das Scheitern an der großen Form, das sich in je unterschiedlicher Weise bei Vergil, Statius, Silius und Valerius beobachten lässt, selbst charakteristisch für die Gattung ist.

Wenn wir von auktorialer Resignation ausgehen, wiegt das, was im *Bellum civile* erzählt wird, schwerer als die wie auch immer gearteten Leerstellen, die im Text wahrzunehmen sind. Die Frage, was eventuell nicht mehr realisiert worden sein könnte, erübrigt sich; ebenso die Überlegung, ob dem Gedicht etwas Entscheidendes fehlt, das darum notwendig und eindeutig mitgedacht werden müsste. Das Werk, das immerhin endet, ohne in einer Ellipse oder, was ja durchaus denkbar gewesen wäre, einem Halbvers abubrechen, hat ein aussagekräftiges Ende: Caesar ist, mittlerweile im Alexandrinischen Krieg, in einer scheinbar ausweglosen Situation. Soll er hoffen oder fürchten zu sterben? Da sieht er seinen so tapferen wie ruchlosen Soldaten Scaeva und erinnert sich, wie der als einziger dem Ansturm des aus der Belagerung ausbrechenden Pompeius standgehalten hat: *obsedit muris calcantem moenia Magnum* (Lucan. 10,546). Lucans Epos endet also wie die *Ilias* mit dem Namen des Unterlegenen (ὥς οἱ γ' ἀμφίετον τάφον Ἑκτορος ἱπποδάμοιο: 24,804). Dieses Ende, so unmotiviert es scheint, ist durchaus wirkungsvoll; es lässt Raum zu weit ausgreifender Deutung und kann damit als gewichtiger Abschluss des Werks fungieren. Auch wenn Caesar, wie die Leser wissen, aus dieser Lage irgendwie wieder herauskommen wird, so ist doch unmissverständlich, dass auch für die großmächtigsten Krieger früher oder später ein Hindernis kommt, das sie nicht mehr überwinden können.

Sehr wahrscheinlich hat also der Tod dem Dichter nicht unmittelbar den Stift aus der Hand genommen. Wir sind gemäß dem, was uns vorliegt, nicht berechtigt, zu rekonstruieren, was in einem elften oder zwölften Buch hätte gesagt werden sollen – aber auch nicht veranlasst, jede Inkonsistenz als Ausdruck einer Poetik der Fragmentierung zu begreifen, die jeden Anspruchs auf Aussage enträt.

⁴⁰ Das Ende der Arbeit am Gedicht scheint, wie auch immer, mit dem Lebensende des Dichters zusammengefallen zu sein, sofern wir den uns überlieferten biographischen Angaben glauben: Die ersten drei Bücher wurden vor 62 veröffentlicht; danach erhielt der Dichter ein Rezitationsverbot durch den Kaiser. Die sieben Bücher, die dann postum publiziert wurden, müssen also – ungewöhnlich schnell – in den wenigen Jahren bis zum Selbstmord des Dichters im April 65 entstanden sein. Hierzu Luck 2009, 668f.; Roche 2021, 1–3.

1.3 Das Problem der Antiphrase. Wogegen wendet sich das Werk?

Das wirkmächtigste Urteil, das über das *Bellum civile* gesprochen wurde, ist neuzeitlich, nämlich die Behauptung, Lucan sei ein Anti-Vergil bzw. sein Gedicht eine Anti-*Aeneis*. Es handelt sich hier um die Verselbstständigung (und Vergrößerung) der Beobachtungen, die zuerst von Andreas Thierfelder vorgetragen und nicht von allen verstanden wurden.⁴¹ Der einzige und sehr zweifelhafte Wert dieses Urteils besteht darin, dass sich in dieser literarhistorischen Einordnung die Radikalität der Form und die unversöhnliche Dynamik des Bürgerkriegs widerzuspiegeln scheint: In dieser Optik *bekämpft* Lucan das nationale Epos und dessen Autoren. Tatsächlich anwendbar ist der Begriff Anti-*Aeneis* heute nur mit zahlreichen Einschränkungen.⁴² Er hängt offensichtlich eng mit der Gattungsfrage zusammen, hat aber keine formale, sondern nur eine inhaltliche Begründung: Das Bürgerkriegsgedicht erzählt nicht teleologisch vom Sieg eines Helden und von der Verwirklichung einer guten Idee. Dies ist in der Tat unstrittig und kann mit dem besonders in der italienischen Forschung beliebten Begriff der Antiphrase beschrieben werden.⁴³ Ein prägnantes und ganz unvergilisches Beispiel ist der eben erwähnte Scaeva. Er, der das Verbrechen begeht, auf der falschen Seite tapfer zu sein,⁴⁴ ist das Gegenstück zum altrömischen Helden Scaevola, der nicht zögerte, sich im Angesicht eines Tyrannen selbst zu verstümmeln.⁴⁵ Die Ähnlichkeit der Namen unterstreicht mit geradezu sardonischem Witz, dass es hier einiges zu bedenken gibt: auf der Ebene der Handlung, ob Scaeva die Exempla republikanischer Tapferkeit nicht verstanden hat, und auf der Ebene des Diskurses, ob es sinnlos ist, Exempla zu tradieren. Die Gültigkeit des Exemplums selbst, der „Männerstolz vor Königsthronen“ als referenzierbares und interpretierbares Bild steht hierbei aber nicht in Frage. Ähnliches gilt meines Erachtens, wenn Lucan das Gegenteil von dem erzählt, was in der *Aeneis* steht.

Die Gründe, den Antinomiebegriff vollends zu verwerfen, sind (wohl wegen seiner attraktiven Kürze) zu oft ignoriert worden,⁴⁶ als dass es noch nützen könnte, sie hier im Einzelnen zu wiederholen. Stattdessen sei nur vor den Folgen gewarnt: Wenn das vergilische Epos gemäß dem Urteil der kaiserzeitlichen Grammatik als repräsentativ für die römische Epik angesehen wird, und das lucanische gemäß dem genannten Forschungsparadigma als anti-vergilisch, dann lässt sich zwar umso besser behaupten, dass Lucans Epos die Gattung sprengt; eine Geschichte dieser Gattung lässt sich dann aber nicht mehr schreiben. Wer die engen Beziehungen zwischen Vergil und Lucan als

⁴¹ Siehe Thierfelder 1935, dazu Kersten 2015.

⁴² Siehe Poletti 2022, 31, Anm. 57.

⁴³ Lanzarone (2022) stellt dies sehr präzise dar.

⁴⁴ Vgl. Lucan. 6,147 f.; 6,255–262.

⁴⁵ Zur negativen Exemplarität der Figur (die ein historisches Vorbild gleichen Namens gehabt hat) siehe Hömke 2010.

⁴⁶ Galli Milić/Nelis (2021) und Cowan (2021) wenden den Begriff, wenn auch nicht ohne Einschränkungen, an.

übersteigerte *aemulatio* oder als Ausdruck der Bloom'schen ‚Einflussangst‘ etc. erklärt,⁴⁷ müsste dies gleichermaßen für die ebenfalls engen Beziehungen zwischen Lucan und den Flaviern einerseits sowie jene zwischen den Flaviern und Vergil andererseits unternehmen. Nicht die *imitatio* wäre dann der bestimmende Zug der römischen Epik, sondern das Parodistische. Alles wäre „Anti“.

Wenn wir hingegen davon ausgehen, dass Vergils Aeneas nur in Verbindung mit dem Bürgerkrieg in Rom verständlich ist – wobei verständlich bedeutet, dass er ethische Fragen provoziert –, dann ist Lucan eher ein exzentrischer Anwalt als ein zynischer Gegenspieler der epischen Tradition im Allgemeinen und Vergils im Besonderen: Das *Bellum civile* führt vor, dass ein Rom, das sich selbst zugrunde gerichtet hat, die ewigen Bürgerkriege nicht mit derselben Idee überwinden wird, mit der es in sie hineinging.

2 Eine große Erzählung

Diese Erwägungen ex silentio zeigen vor allem eines: Lucans Umgang mit der epischen Tradition muss zuvörderst nach dem beurteilt werden, was das *Bellum civile* (noch) enthält. Hier bietet sich der Blick auf jene Stellen an, wo die Erzählung auf sich bzw. auf das Erzählen selbst und die epische Tradition verweist. Im *Bellum civile* betrifft das vor allem die Apostrophen an Pompeius und Caesar:

*sive sua tantum venient in saecula fama
sive aliquid magnis nostri quoque cura laboris* 210
*nominibus prodesse potest, cum bella legentur,
spesque metusque simul perituraque vota movebunt,
attonitique omnes veluti venientia fata,
non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, favebunt.* (Lucan. 7,209–214)

Sei es, dass diese großen Namen allein durch ihren Ruhm in die Geschichte eingehen, sei es, dass die Sorgfalt unseres Bemühens ihnen zu nützen vermag: Wer von diesem Krieg liest, wird von Hoffnung und Furcht und von vergeblichen Wünschen bewegt werden. Betroffen wird man lesen wie von einem Kommendem, nicht einem überliefertem Schicksal und auch dann noch wird man, Magnus, zu dir halten.

*quantum Smyrnaei durabunt vatis honores,
venturi me teque legent; Pharsalia nostra
vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.* 985
(Lucan. 9,984–986)

Solange die Ehrungen des Sängers von Smyrna dauern, werden die Kommenden dich, [Caesar], und mich lesen. Unsere Pharsalia wird leben und von keiner Zeit werden wir ins Dunkel verbannt werden.

47 Siehe etwa Masters 1992, 10.

Es handelt sich bei dem Verweis auf die dauernde Geltung des Erzählten um eine Figur, die, wie Lucan mit dem Verweis auf die Ehren des ‚Smyrnäischen Sängers‘ andeutet, schon Homer verwendet, um dem Publikum zu versichern, dass es nicht irgendeine ephemere Begebenheit, sondern ein anhaltend bedeutendes Ereignis erfährt. In der *Ilias* sagt Helena ihre eigene Exemplarität voraus (*Il.* 6,357 f.).⁴⁸

οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μῶρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.

Uns hat Zeus ein schweres Los auferlegt, so dass uns noch die späteren Menschen besingen werden.

Dass gerade Helena diese Worte sagt, ist bemerkenswert, denn sie wird ja einen sehr ambivalenten Nachruhm erlangen.⁴⁹ Ähnlich ist der Fall von Nisus und Euryalus, denen die *Aeneis* ewiges Leben im Lied verheißt. Vergil, so ließe sich vielleicht sagen, dichtet homerisch, wenn er das Bleibende, das sein Epos enthält, gerade nicht an einer triumphalen Episode, sondern an zwar heldenhaften, aber scheiternden Charakteren veranschaulicht, die glücklich – *fortunati ambo* – zu nennen eigentlich unpassend erscheint.⁵⁰

Lucan folgt dieser Metapoetik, gibt aber der Benennung der Schuld breiteren Raum und verknüpft den zweifelhaften Nachruhm, anders als Homer und Vergil, mit zwei Hauptpersonen.⁵¹ Sein historisches Epos hat vor allem den Zweck reflektierender Erinnerung, *causas expromere* (Lucan. 1,67).⁵² Diese Erinnerung ist nicht süß oder ruhmvoll; sie ist entweder tragisch, wie im Fall des Pompeius (*spes* und *metus* klingen wohl nicht von ungefähr nach φόβος und ἔλεος),⁵³ oder, wie im Fall Caesars, so schrecklich, dass der Erzähler auf das Vergessen als Möglichkeit der Bestrafung anspielt: *tenebris damnare*.⁵⁴ Epik dieser Art mündet nicht in die Verherrlichung der Größe, in ein undifferenziertes κλέος ἀνδρῶν, sondern in die Vergegenwärtigung denkwürdiger Fehler. Eine solche Erzählung will betreffen und belehren. Wenn Servius die *Aeneis* wegen ihres zweiten Teils, der von den Kriegen in Italien handelt, als *re vera tragicum*

48 Siehe auch Heil in diesem Band (S. 174f.) zu den Thebanern, die bei Thomas May ihre eigene Rolle in späterer Dichtung voraussehen.

49 Siehe Stoevesandt 2008 ad loc. mit Verweis auf Hom. *Il.* 2,119, wo ebenfalls die Dauer des Schändlichen beschworen wird.

50 Vgl. Serv. *Aen.* 9,444: *mire horum mortem non luctu aut misericordia, sed felicitatis testimonio prosequitur*. Zur Stelle siehe auch Zwierlein 1982, 98 f.

51 Siehe hierzu Lausberg 1985.

52 Die Wendung gebraucht Liv. 39,48,1.

53 Siehe Ambühl 2015, 245 f.; D'Alessandro Behr 2021, 228 f. Bei Valerius Flaccus findet sich das Begriffspaar *spes* und *metus* in Jupiters Weltenplanrede (*spes et metus omnibus esto*: Val. Fl. 1,557), was auf das tragische Telos der Argonautenmission hindeuten könnte; zu diesem Aspekt siehe Söllradl in diesem Band (S. 92 Anm. 7).

54 Ein Gedanke, der sich später auch bei Statius findet, vgl. *Theb.* 11,577–579: Nur Könige sollen sich an den Bruderkampf erinnern, bei der restlichen Nachwelt soll das Ereignis in Vergessenheit geraten. Dazu Walter 2014, 144; Söllradl 2022, 37 f.

opus bezeichnet,⁵⁵ so muss eigentlich diese Bezeichnung für Lucans Epos ebenfalls angemessen sein: „Ein wesentlicher Zug, der Lucan mit Homer, dem Vater auch der Tragödie, verbindet, ist überhaupt die tragische Weltsicht.“⁵⁶ In der Tat ist das Werk seit dem Mittelalter immer wieder als Tragödie gelesen worden.⁵⁷

Insofern das *Bellum civile* anhand einer überaus bedeutenden oder, mit Henry Day gesprochen, „sublimen Handlung“⁵⁸ die Vorstellungen des Publikums erschüttert, ist es also als tragische Erzählung zu bezeichnen. Und insofern es in dieser Eigenschaft grundsätzlich an die Belehrbarkeit des Publikums appelliert, könnte man sogar sagen (um nebenbei daran zu erinnern, dass das Gedicht vielleicht modern, aber nicht post-modern genannt werden kann), dass es daher auch eine ‚große Erzählung‘ ist: Lucan deutet an, dass die Welt und die Handlungsgründe der Menschen erkannt und bewertet werden können und müssen. Dazu dient das Proöm, das Nero und jeden anderen, der Macht hat, an die Maßstäbe guter Herrschaft erinnert (Lucan. 1,33–66).⁵⁹ Dazu dient ebenso die feierliche *Georgica*-Anspielung, die unabhängig vom konkreten narrativen Kontext die Stimme des wertenden Erzählers vernehmbar macht:⁶⁰

*felix qui potuit mundi nutante ruina
quo iacet iam scire loco ...*

(Lucan. 4,393f.)

Glücklich, wer im schwankenden Fallen der Welt den Ort schon wissen konnte, wo er ruhen wird.

*felix qui potuit rerum cognoscere causas
atque metus omnis et inexorabile fatum
subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.*

490

(Verg. *georg.* 2,490–492)

Glücklich, wem es gelang, die Gründe der Dinge zu sehen und alle Furcht und das unerbittliche Fatum niederzutreten und das Tosen des gierigen Acheron.

Zur Reflexion über das Denken und Handeln der Menschen dient schließlich auch der emotionale, nicht auf eine monarchistische oder republikanische Position umzumünzende Impetus, mit dem der Erzähler das siebte Buch, den Bericht von der entscheidenden Schlacht, beschließt (Lucan. 7,869–872):

*o superi, liceat terras odisse nocentes.
quid totum premitis, quid totum absolvit orbem?*

870

55 Vgl. Serv. *Aen.* 7,1.

56 von Albrecht 1970, 276.

57 Siehe Ambühl 2015, 27f. sowie auch in diesem Band (S. 36). Allgemein zu den konzeptionellen Voraussetzungen, um von tragischen Elementen im Epos zu sprechen, siehe Ambühl 2019; Papaioannou/Marinis 2021; Parkes 2021.

58 Siehe Day 2013.

59 Siehe Kersten 2018, 264–312.

60 Siehe Kersten 2018, 132–137.

*Hesperiae clades et flebilis unda Pachyni
et Mutina et Leucas puros fecere Philippos.*

O Götter, lasst uns dieses schädliche Land hassen! Wozu bedrängt, wozu erlöst ihr die ganze Welt?
Die Schlachten in Italien, die bejammernswerten Wogen des Pachynus und Mutina und Actium
haben Philippi entsühnt.

Die Bemerkung ist abstrakt und lässt sich in ihrer kommentierenden Funktion einem Chorlied vergleichen. So gesehen, wirkt die Rede von der *purificatio* (grch. καθάρσις) geradezu metadramatisch und die metonymisch genannten Schlachten erscheinen gleichsam als die Szenen eines zusammenhängenden Stücks, das Lucans Publikum betrachten kann.⁶¹

Das *Bellum civile* bietet freilich nur einen und eben nicht den finalen Akt. Dieser aber ist von großer Breite: Die Erzählung ist immer wieder parteilich, aber in der Parteilichkeit nicht eindeutig. Das könnte man als transgressiv bezeichnen, wenn man dem nationalen Epos, wie es Vergil oder Silius erzählen, eine apriorische Parteilichkeit unterstellte. Wenn der Begriff wegen dieser Vergrößerung zu grob ist, wäre wohl eher von Ambiguität zu reden, und damit wäre das Wesen der Kunst berührt.

Die vielleicht interessantesten Exponenten lucanischer Ambiguität sind Pompeius und Cato. Sie hätten im Sinne der Freiheit gewinnen sollen, aber in diesem Kampf zu gewinnen, wäre schlimmer gewesen (2,322f.; 7,706). Da sie den Bürgerkrieg nicht verhindern konnten, wird auch ein an ihnen orientiertes Verhalten nicht den Weg in eine wieder zivilisierte Zukunft weisen können. Es führt, wie das neunte Buch zeigt bzw. im Fall Catos präfiguriert, zum Tod in der Wüste.⁶² Dass das Gedicht keine Vision für die Zukunft entwickelt, sondern nur an der kategorischen Kritik des Rechtsbruchs, des *ius datum sceleri* (Lucan. 1,2), festhält, hat bei Lesern Verdruss erregt, denen das Bestehen auf dem Kategorischen als wohlfeiler Moralismus und banales Idealisieren erschienen ist.⁶³ Anstatt uns hiervon gelangweilt abzuwenden und in den Transgressionen eines Scaeva fasziniert die Lust am Paradoxen und Irrationalen zu suchen, sollten wir aber die Spannung bedenken, die sich zwischen der Überzeugung auftut, dass ein Bürgerkrieg um keinen Preis geschehen darf und der Pragmatik, dass ihn nicht die falsche Partei gewinnen sollte. Diese Spannung wird im Gedicht zwar gerade nicht explizit aufgelöst (also nicht mit einer konkreten Handlungsempfehlung für Leser, die gerne aus der Geschichte lernen möchten), dafür aber symbolisch, in ‚Märchenfiguren‘ wie dem armen Schiffer Amyclas (5,515–531), dem in seinem Idyll der Bürgerkrieg nichts anhaben kann, oder der Hexe Erichtho (6,507–569), die einen Leichnam in eigenartiger Verfremdung des homerischen ἔσσεται ἡμᾶρ (Hom. *Il.* 4,164; 6,448) prophezeien lässt, dass die letzte Konsequenz jeder Kriegspolitik, sei sie nun tapfer oder verbrecherisch motiviert, in der dauerhaften Beschädigung aller Parteien liegt: *veniet quae misceat omnes* /

⁶¹ Siehe Kersten 2018, 260–264.

⁶² Zu Cato in der Wüste siehe den Aufsatz von Seidler in diesem Band.

⁶³ Siehe Groß 2013, 122–126.

hora duces (6,806f.). Lucan schreibt nicht vor, welche Konsequenz die Leser aus all dem ziehen mögen. Aber indem sein Erzähler etwa den Primipilus Crastinus verwünscht (sein Lanzenwurf leitet die Schlacht von Pharsalus ein),⁶⁴ ist angedeutet, dass ein Urteil über die Handlungen des Einzelnen nötig ist. Das *Bellum civile* hat sonach ein durch und durch philosophisches Anliegen.⁶⁵ Dass geübte Leser in den meisten Fällen ein Urteil *in utramque partem* fällen könnten, muss das Gedicht, insofern es ein Gedicht ist, nicht verhindern.

3 Das Fehlen des präteritorischen Moments

Erst an diesem Punkt kann es aufschlussreich sein, die Blickrichtung zu ändern und festzustellen, was in Lucans urteilender Erzählung nicht geschieht. Der Erzähler, der zwar immer wieder alternative Verläufe der Ereignisse andeutet und der sich im düstersten Moment der Narration abwendet, um nicht auch noch das Letzte erzählen zu müssen (*tacebo*: 7,556), relativiert sein Unterfangen nicht. Der Narration fehlt, was ich hier verallgemeinernd ein ‚präteritorisches Moment‘ nennen möchte: irgendeine Art von Äußerung, mit der angedeutet wird, es könnte, sollte oder werde neben oder nach der vorliegenden Erzählung noch etwas anderes, bisher nicht Erzähltes erzählt werden. Solche Referenzen finden sich oft an herausgehobenen Stellen eines Werks, in Proömien oder Prolepsen, und sie ermöglichen verschiedene Effekte. Die Ankündigung, an anderem Ort von den Taten des Herrschers singen zu wollen, kann der Panegyrik dienen, der Verweis auf ein späteres Gedicht der Werkpolitik, die Reflexion über die Instabilität des Themas der künstlerischen Aussage.

Aber so unterschiedlich ein präteritorisches Moment auch wirken kann, es akzentuiert notwendig die Frage, warum (bzw. ob wirklich) die Geschichte erzählt werden muss, in der es erscheint, und nicht vielmehr die, die der Erzähler, ohne sie zu verschweigen, nicht erzählt. Eine solche Frage ist dem homerischen Epos fremd. Lediglich Odysseus erklärt, nachdem er Demodokos zugehört hat und bevor er mit seinem Apologos beginnt, dass es nichts Schöneres gebe, als bei Tisch den Gesängen eines Sängers zu lauschen (Hom. *Od.* 9,5–10). Er scheint anzudeuten, dass er gern etwas anderes vortragen würde. Aber da er nach dem Grund seines offensichtlichen Kammers gefragt wurde, ist er nicht frei, als epischer Sänger zu agieren (darum ruft er auch nicht die Musen an).⁶⁶ Er kann nur seine Geschichte erzählen, so traurig sie auch ist. Indem er

64 Vgl. Lucan. 7,470–475. Es handelt sich um einen authentischen Caesarianer; aber dank seines sprechenden Namens, ‚der Morgendliche/Künftige‘, lässt er sich auf einer anderen Erzählebene als Allegorie der unerwünscht eintretenden Zukunft begreifen; dieses Potenzial ist von der Historiographie verschiedentlich aufgegriffen worden. Siehe Roche 2019, 177 f.

65 Siehe dazu D'Alessandro Behr 2021. Hier ist, grob gesprochen, eine ähnliche Anreicherung der Gattung zu beobachten wie bei Senecas philosophischen Tragödien, siehe hierzu Lanzarone 2022, 153 f. Zur Integration philosophischer Inhalte ins Epos siehe auch den Aufsatz von Stürner in diesem Band.

66 Hierzu de Jong 2001, 229 f.

bekannt, weder Anfang noch Ende zu finden, erscheint sein Erzählen buchstäblich ausweglos. Das vom Erzähler persönlich empfundene Unglück – das, was Aeneas später ‚unaussprechlich‘ nennen wird (*Aen.* 2.1) – entzieht sich der Ordnung und stellt sich als eine nicht endende Gegenwart dar, aus der es kein Entrinnen gibt (*Od.* 9,14f.):

τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὕστατιον καταλέξω;
 κῆδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες.

15

Was soll ich dir nun als erstes, was als letztes erzählen? Denn viel Elend bereiten mir die himmlischen Götter.

Der übergeordnete homerische Erzähler hat diese Schwierigkeiten nicht. Aber der lucanische hat sie. Wenn er im achten Vers seines Proöms fragt, *quis furor, o cives ...*, formuliert er zwar wie Homer in der *Ilias* und Vergil in der *Aeneis* formal eine rhetorische Frage, mit der die Erzählung in Gang kommt. Aber er stellt sie, wie Servius bemerkt,⁶⁷ nicht an eine allwissende Instanz. Insofern niemand da ist, der sicher antworten kann (Nero, der zukünftige Gott, kann es vermutlich nicht), ist der Vers eher ein Ausruf des Entsetzens als die Ankündigung einer geordneten Erzählung.⁶⁸ Dementsprechend wirkt der Schlussteil des Proöms (Lucan. 1,67–182) wie der vergebliche Versuch, eine einzige *erzählbare* Ursache des Krieges zu finden. Es gelingt nicht: Das Raisonnement über Götterneid (*invida fatorum series*: 1,70) und Sittenverfall (*nec se Roma ferens*: 1,72) kommt zu keiner eindeutigen Lösung, sondern bricht letztlich ab. Die gewissermaßen akademische Frage nach den Gründen verblasst angesichts der Aktualität des Verbrechens: Caesar hat, wie die Leser am Ende plötzlich erfahren, die Alpen längst überquert (1,183). Der Krieg, scheint es, war immer schon da.

In den flavischen Epen herrscht dagegen Ordnung wie in den homerischen, wenn auch auf andere Weise. Die Erzähler betonen die Grenze ihrer eigenen Erzählung und die Distanz, die sie zu ihr haben, indem sie vermittels eines präteritorischen Moments darstellen, was sie nicht erzählen werden.⁶⁹

Wenn römischen Epen alternative Erzähloptionen aufweisen, lässt sich das, vereinfachend gesagt, als ein Beispiel für ihren ‚Alexandrinismus‘ begreifen. Kallimachos' metapoetische Erklärung, dass er kein zusammenhängendes Lied gedichtet habe (οὐχ ἔν ἀείσμα διηγηνέες ... / ... ἤνυσσα: *aet.* 1,3f. Pf), ist hierfür ein Bezugspunkt; ein anderer ist die Bemerkung im Proöm des Apollonios, wonach die Argo bereits von anderen besungen wurde (νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἄοιδοι: Apoll. Rhod. 1,18). Beide Bemerkungen lenken aber das Augenmerk der Leser auf die Vergangenheit und, damit verbunden, auf die poetische Neuheit des jeweils vorliegenden Texts. Auch bei Ennius' *scripsere alii* (*ann.* 206 Sk) ist das so. Während die Präsenz literarischer Vergangenheit die epische Erzählung besser verständlich machen kann (indem nämlich durch das Echo

⁶⁷ Vgl. Serv. *Aen.* 1,8.

⁶⁸ Vgl. auch Aeneas' Worte: *'quis furor iste novos? quo nunc, quo tenditis' inquit, / 'heu miserae cives?': Aen.* 5,670 f.

⁶⁹ Aufschlussreich ist Stat. *Theb.* 1,16: *limes carminis*.

des bereits Bekannten ein erklärender Kontext für das neu Erzählte geschaffen wird), vermag ein Verweis auf Literatur, die noch nicht geschrieben ist, kaum etwas zur Deutung der erzählten Handlung beizutragen. Er führt stattdessen aus dem Werk hinaus. Dieser Effekt ist charakteristisch für die Literatur nach Lucan.

3.1 Das präteritorische Moment in nachlucanischer Epik

Statius ist derjenige Epiker, der sein Erzählen am stärksten relativiert. Sowohl zu Beginn der *Thebais* als zu Beginn der *Achilleis* erwähnt er die Taten Domitians, um zu erklären, dass sie ebenfalls eines epischen Gedichts würdig seien:

*tempus erit, cum Pierio tua fortia oestro
facta canam* (Stat. *Theb.* 1,32f.)

Die Zeit wird kommen, da ich, durch pierische Raserei ermutigt, auch deine Taten besinge.

*te longo necdum fidente paratu
molimur magnusque tibi praeludit Achilles* (Stat. *Ach.* 1,18f.)

Das Werk, mit dem ich dich erhöhen will, hat noch kein Zutrauen zu sich gefunden; Achill soll dir zum Vorspiel dienen.

In den beiden Proömien ist nicht schlechthin ein Erzähler präsent, sondern der Autor selbst, der eine bestimmte Beziehung zum Herrscher und, im Fall der *Achilleis*, bereits eine gewisse Stellung als epischer Dichter hat; im letzteren Fall dient das präteritorische Moment sowohl der Panegyrik als der Werkpolitik. Beide Erzählungen sind dadurch als dezidiert artifiziell erwiesen; nämlich insofern sie als Werke eines Handwerkers erscheinen, der noch andere Werke schaffen will und, so darf man ergänzen, alle möglichen Werke hätte schaffen können. Wir sehen den Dichter, sozusagen, nicht auf dem Helikon sitzen, sondern eher in seinem Studierzimmer. Dieser Umstand wird durch die Proömien der *Silvae* noch verstärkt.

Diese Relativierung des Narrativs gegenüber der Narration fällt umso mehr ins Gewicht, als die beiden Themen, die *Sieben gegen Theben* und das *Leben des Achill*, wie der Autor andeutet bzw. einräumt,⁷⁰ längst von anderen besungen wurden. Durch die direkte Referenz auf die literarischen Produktionsverhältnisse im flavischen Rom und auf die Literaturgeschichte ist das Metapoetische bei Statius präpotent. Die Erzählung schafft einen gewissen Abstand. So wie die *Thebais* der *Aeneis* aus sicherer Entfernung folgen soll (*Theb.* 12,816f.) mag auch ihr Publikum distanziert auf die grauenvollen Er-

⁷⁰ Die Bemerkung *longa retro series* (*Theb.* 1,7) ist leicht als Referenz auf die Literaturgeschichte zu deuten. In der *Achilleis* ist die Einordnung sogar explizit: *acta viri multum incluta cantu / Maeonio, sed plura vacant*: *Ach.* 1,3f.

eignisse blicken, die nicht nur in der grauen Vorzeit des Mythos liegen, sondern durch die Tradition der Kultur einen Teil ihres Grauens verloren haben.

Valerius Flaccus beginnt sein Epos ebenfalls mit einer Geste der Verehrung gegenüber Vespasian. Zwar kündigt er kein alternatives eigenes Werk an, aber er erwähnt, dass Domitian ein Epos (?) über die Eroberung Jerusalems schreiben werde (Val. Fl. 1,13–15):⁷¹

*versam proles tua pandet Idumen
sancte pater, Solymo nigrantem pulvere fratrem
spargentem faces et in omni turre furem.*

15

Dein Sohn, heiliger Vater, wird das niedergeworfene Judäa entfalten und seinen Bruder, wie er schwarz vom Staub Jerusalems Feuer wirft und gegen alle Türme anstürmt.

Diese Prophezeiung, die mit Jupiters Weltenplan (1,555–560) korrespondiert, bettet die Argonautenerzählung in ein größeres Ganzes ein und lenkt einen Teil der Aufmerksamkeit von den Helden der Frühzeit auf die Geschichte Roms und insbesondere auf ein flavisches Narrativ um. Das Präteritorische dringt auch vor bis in die Handlung: Jason verzichtet auf die Option des Bürgerkriegs gegen Pelias (1,71–73).⁷²

Silius Italicus erzählt zwar besonders konservativ, aber auch er relativiert seine Erzählung, und zwar mit demselben panegyrischen Gedanken wie Valerius. Jupiter ist eine Prolepse in den Mund gelegt, die den Sieg und Aufstieg Roms verheißt und insbesondere ein Werk Domitians ankündigt (3,619–621):

*huic sua Musae
sacra ferent, meliorque lyra, cui substitit Hebrus
et venit Rhodope, Phoebus miranda loquetur.*

620

Ihm werden die Musen ihre Heiligtümer darreichen und eine Lyra – besser als jene, der der Hebrus gehorchte und Rhodope folgte – wird Dinge erzählen, die Phoebus bewundern wird.

Das präteritorische Moment ist in der Form, in der es in der flavischen Epik angewendet wird, ein neuer Zug des Erzählens, aber kein revolutionärer. In der augusteischen Zeit finden sich Vorbilder.

⁷¹ Zum möglichen Inhalt des Gedichts und zu seinen möglichen Rezitationen (und zur Frage seiner Qualität) siehe MacRae 2021; Cairns/Stover 2022. Was den Text betrifft, folge ich den Ausgaben von Courtney und Liberman, die die von Samuelson vorgeschlagenen Umstellung von 11a/13a ausführen.

⁷² Dazu Stover 2014, 296.

3.2 Das präteritorische Moment in vorlucanischer Epik

Vergil verwendet eine proleptische Prophezeiung in der Heldenschau der *Aeneis*.⁷³ Die Prolepse trägt bei zum teleologischen Gehalt des Werks, aber sie stellt keine eigenständige Erzählung in Aussicht. Dies unternimmt Vergil in den *Georgica*, im Binnenproöm: *mox tamen ardentis accingar dicere pugnas / Caesaris* (*georg.* 3,46 f.). Je nachdem, wie wir die Einheit des vergilischen Gesamtwerks auffassen, wird damit die *Aeneis* integriert, so dass sich ein geschlossenes Œuvre ergibt, oder gerade relativiert, denn die angekündigten Kämpfe des Augustus werden dort nur angedeutet, nicht tatsächlich auserzählt.

Die Gesamtwerkproblematik ist auch im Falle Ovids zu bedenken. Je nachdem, wie sehr wir den Beginn der *Metamorphosen* mit dem Œuvre des Dichters in Beziehung setzen, kommt eine grundsätzliche Instabilität der Erzählung zur Geltung (*met.* 1,1–3):

*in nova fert animus mutatas dicere formas
corpora, di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirare meis.*

Mein Geist drängt mich, von Formen zu erzählen, die in neue Körper verwandelt wurden. Götter, seid meinem Beginnen gnädig (denn ihr habt ja auch dieses verwandelt).

Der Text ist eigentlich nur dann verständlich, wenn wir gegen die Mehrzahl der Handschriften in der Parenthese *illa* lesen und also annehmen, der Dichter sage, die Götter hätten sein Dichten verändert und ihn davon abgehalten, etwas anderes zu erzählen.⁷⁴ Der Gedanke ist bekannt aus dem Beginn der *Amores*, wo Amor als der Räuber des Versfußes ein episches Gedicht verändert hat (*Ov. am.* 1,1–4). Die Gewissheit, dass ein Text über die Veränderung selbst verändert wurde und womöglich weiteren Veränderungen unterliegt, ohne zu einem definitiven Abschluss zu gelangen, ist ein starkes Interpretament für die *Metamorphosen* und ein bemerkenswertes Gegengewicht gegen das triumphalistische Versprechen der Apotheose, mit dem sie enden (15,843–870).

Nichts Derartiges findet sich im *Bellum civile*. Im Gegenteil, insofern der Bürgerkrieg eine kosmische Katastrophe ist, ist überhaupt keine andere Geschichte als die des Bürgerkriegs möglich. In der Einleitung zum Herrscherlob ist dies in ambivalenter Weise angedeutet: *quod si non aliam venturo fata Neroni / invenere viam* (1,33 f.). Wenn das Schicksal auf Nero als ‚Ende der Geschichte‘ hinausläuft, und hierfür der Bürgerkrieg nötig war, dann heißt Nero besingen den Krieg besingen: *tu satis ad vires Romana in carmina dandas* (1,66). Wenn. Wenn nicht, ist es offenbar so, dass dem Dichter angesichts der neronischen Realität nichts anderes einfällt, als davon zu erzählen, wie

⁷³ Verg. *Aen.* 6,791–797: *hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, divi genus ...*

⁷⁴ In der Parenthese *met.* 1,2 haben die meisten jüngeren Herausgeber *illa* gelesen (zu dem Problem siehe Kovacs 1987).

Römer gegen Römer kämpfen. Der Sinn dieses Musenanrufs, der keiner ist, wird desto unklarer, je öfter man ihn liest.⁷⁵

Was den Vergleich mit Ovid und Vergil anlangt, muss zwar eine gewisse Vorsicht walten; denn in Lucans Fall ist uns der Gesamtwerkskontext nicht erhalten; Lucan soll ja zehn Bücher *Silvae* geschrieben haben.⁷⁶ Klar fällt allerdings der mit der Panegyrik der flavischen Epen aus. Sie alle weisen unmissverständlich in eine literarische Zukunft, nämlich zu den Erzählungen von oder über Domitian. Hier kommt es nicht darauf an, ob man weiß, dass diese Zukunft so nicht eintreten wird; es geht vielmehr um den herausgestellten Kunstcharakter der Erzählung. Der Künstler, der über seine Absichten spricht, spricht über sich und seine literarischen Beziehungen (so gesehen, ist es besonders auffällig, dass gerade der Künstler Nero im *Bellum civile* keine Rolle spielt). Der Gegenstand der Erzählung wird in diesem Moment zur geradezu beliebigen Nebensache.

4 Narrativer Ernst und Habitus der Metadiegesi

Indem Lucan sein Epos nicht relativiert, verleiht er ihm eine besondere Eindringlichkeit. Die Bedeutung der Erzählung (wie übrigens auch die Deutungsmacht des Erzählers) wird nicht durch die Erwägung gemindert, es könnte auch noch eine andere Position oder ein wichtigeres Thema oder überhaupt auch noch einen anderen Autor geben. Die flavische Epik ist insofern wahrhaft kaiserzeitlich, als ihre poetischen Äußerungen, pointiert gesagt, unter dem Vorbehalt eines Kaisers stehen, der entweder selbst das letzte Wort hat oder das eigentliche, ultimative Ziel des Erzählens ist. Unabhängig davon, ob und wie sich die zitierten Stellen als *recusationes* deuten lassen, wirken die Geschichten von Theben, Karthago, Jason oder Achill stets wie eine Spielerei, wie etwas Uneigentliches. Lucan hingegen spielt nicht. Jedenfalls nicht in diesem Sinne der *praelusio*, von der Statius spricht (*Ach.* 1,19).⁷⁷ Er hat – glaubhaft oder nicht – keine Distanz zu seinem Stoff, sondern ist davon betroffen. Christine Walde hat das Gedicht darum als ‚Literatur des Traumas‘ bezeichnet.⁷⁸ Insofern hier eine Vergangenheit bewältigt wird, kann es keine Alternative zu *dieser* Erzählung geben. Der Dichter ist nicht frei, etwas anderes zu erzählen. Seine Erzählung mutet ähnlich ausweglos an wie die des

⁷⁵ Prägnant ist die konditionale Formulierung von Getty (1955, 32): „Unless Lucan is sarcastic ... his panegyric of Nero must seem absurd and grotesque to the modern taste.“ Die *Adnotationes super Lucanum* legen nahe, dass dieser Eindruck bereits in der Spätantike bestanden haben könnte. Einen Überblick über die Schwierigkeiten bei der Deutung dieser Stelle bietet Nauta 2018.

⁷⁶ So heißt es am Schluss der sogenannten Vacca-Vita.

⁷⁷ Lucans Akrosticha, um nur ein Beispiel zu nennen, sind Ausweis einer anderen Art von Spiel. Siehe hierzu jetzt Wheeler 2020; Tomcik 2021.

⁷⁸ Siehe Walde 2011.

Odysseus; die beständige Verwechslung von Pharsalos und Philippi kann als Ausdruck einer nicht endenden Gegenwart verstanden werden.⁷⁹

Lucans Erzähler beruft sich nicht auf die Musen, seine Eindringlichkeit mag daher besonders subjektiv erscheinen. Dass die Entscheidungen der Götter nicht entfaltet und erklärt werden, sondern unerkennbar bleiben, ist dann, wie Michael Erler gezeigt hat, nur konsequent.⁸⁰ Konsequent sind ebenfalls die zahlreichen Metalepsen, die Anreden an die Figuren und der oft apostrophisch wirkende Autorenplural, der im allerersten Vers und an anderen bedeutenden Stellen des Werks auftaucht.⁸¹ Der Erzähler bewegt sich in beiden Welten, in der Welt der Geschichte, die er gleichsam miterleidet, und in der des Publikums, das er belehrt und unterhält.

Dies ist das Charakteristikum einer Erzählung in der Erzählung; mit Genette gesprochen, der Metadiege.⁸² So erzählen Odysseus und Aeneas. Vor allem ein Vergleich mit Aeneas ist aufschlussreich. Dieser spricht in Didos Palast von der Zerstörung seines Staates, die er miterlebt und letztlich, vor allem angesichts der Warnung Laocoons,⁸³ auch mitverantwortet hat. Die beiden wichtigsten Vergleichspunkte zwischen dem Apologos des Aeneas und dem *Bellum civile* sind die Ratlosigkeit gegenüber dem Walten der Götter und die Unabgeschlossenheit einer Handlung, deren Erzähler noch Teil einer größeren Geschichte ist.⁸⁴

Zwar ist der Erzähler des *Bellum civile* nicht selbst Gegenstand einer übergeordneten Narration. Aber er nimmt, indem er nicht unmissverständlich als Sänger auftritt, nur die verminderte Autorität und die beschränkte Freiheit eines metadiegetischen Erzählers in Anspruch. Lucans eigentliche Metadiege, die Rede des alten Mannes (2,78–232), der ebenfalls vom Bürgerkrieg erzählt (freilich von dem zwischen Marius und Sulla), gleicht dem Narrativ, in das sie eingebettet ist; sie ist so apostrophisch, resigniert, verurteilend und detailreich wie das *Bellum civile* selbst.⁸⁵ Der Unterschied zwischen Erzähler und erzählender Figur ist hier weitgehend irrelevant.

Zu Lucans metadiegetischem Habitus passt überdies die merkwürdige Vielteiligkeit des Proöms: Nach der initialen Nennung des Themas und dem Lob Neros (1,1–66) folgt ein erneuter Anfang mit dem proömialen Satz: *fert animus causas tantarum expromere rerum* (1,67). Wir erleben gleichsam, wie Lucan vor Nero die Maske des Beteiligten aufsetzt und als personifiziertes römisches Volk spricht, das, für Caesar ebenso kämpfend wie für Pompeius, sich selbst zugrunde richtet (Lucan. 1,126–128):

*quis iustius induit arma
scire nefas: magno se iudice quisque tuetur;
victrix causa deis placuit sed uicta Catoni.*

⁷⁹ Zum Motiv der Verdopplung von Philippi siehe Poletti 2019.

⁸⁰ Siehe Erler 2012.

⁸¹ Vgl. Lucan. 7,444–448; 8,831–836.

⁸² Siehe Genette ³2010, 150–152; in Bezug auf Lucan: Erler 2012.

⁸³ Vgl. Verg. *Aen.* 2,42: *o miser, quae tanta insania, cives?*

⁸⁴ Die Frage, inwiefern das *Bellum civile* einen Fragmentcharakter hat, bleibt hiervon unberührt.

⁸⁵ Zu dieser Episode (und deren Ähnlichkeiten mit der Ilioupersis) siehe Ambühl 2010.

Wer mit größerem Recht zu den Waffen griff, dürfen wir nicht wissen. Jeder beruft sich auf einen großen Richter. Die siegreiche Sache gefiel den Göttern, die besiegte Cato.

Über den Bürgerkrieg, das *commune nefas* lässt sich nicht reden,⁸⁶ wenn man zu einer Seite gehört. Lucans Erzähler kann, im Gegensatz zu seinem Cato,⁸⁷ vom Unausprechlichen nur sprechen, indem er die Logik der Parteigängerschaft aufgibt. Seine Stimme ist damit zwangsläufig ‚gebrochen‘, wie Jamie Masters gesagt hat.⁸⁸ An dem viel zitierten Vers über Cato und die Götter, einem Musterbeispiel für Lucans ‚rhetorischen Stil‘, ist das gut zu sehen. Die Sentenz ist geschliffen, sie wirkt feierlich, aber sie ist uneindeutig, denn sie kann sowohl Caesar als auch Cato loben. Kein Lob ist hier aber besser als das andere (auch wenn man dies bisweilen zu zeigen versucht hat), jedes beruht auf einem Akt der Parteinahme. Der Impetus, der Geschichte und ihren Akteuren nachträglich einen höheren Sinn zu verleihen, sei es mittels einer historischen, sei es mittels einer moralistischen Perspektive, kommt einem nachträglichen Eintritt in den Bürgerkrieg gleich. Der Satz lässt sich aus dem Gedicht heraus nicht vereindeutigen. Ob sich die Leser dem Drang zu Vereindeutigung aber dauerhaft entziehen können, ist nicht sicher. Ebenso wenig, ob die pessimistische Verurteilung aller zu einem Schlussstrich unter der Geschichte führen kann.

Für die Intensität, mit der Lucan die einstigen Verantwortlichen anklagt und zugleich sein Publikum in die Verantwortung nimmt, greift er auf ein eher altertümliches Mittel zurück, nämlich auf eine ernste, betroffene Narration, die nichts anderes neben sich zulässt. Diese Rhetorik wirkt besonders eindringlich, weil der Erzähler mit metadiegetischem Habitus gleichsam seine eigene Geschichte erzählt. So bleibt am Ende wohl auch zu bedenken, ob wir angesichts dieser Erzählhaltung davon absehen könnten, nach der Biographie des Autors zu fragen und nach den Gründen, warum er eben gerade so und nicht anders erzählen wollte. Aber das wäre ein anderes Thema.

Literatur

- Albrecht, M. von (1970), „Der Dichter Lucan und die epische Tradition“, in: M. Durry (Hg.), *Lucain. Vandœuvres-Genève*, 267–301.
- Alexis, F. (2011), *Lucan's Bellum Civile and the Epic Genre*. Diss. Univ. of Tasmania.
- Ambühl, A. (2010), „Lucan's Ilioupersis – Narrative Patterns from the Fall of Troy in Book 2 of the *Bellum Civile*“, in: N. Hömke/C. Reitz (Hgg.), *Lucan's Bellum Civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* (Beiträge zur Altertumskunde 282). Berlin, 17–38.

⁸⁶ Zu dem Zusammenhang von *fari* und *nefas* siehe Galli-Milić/Nelis 2021, 21.

⁸⁷ Vgl. Lucan. 2,286f.: *summum, Brute, nefas civilia bella fatemur; / sed quo fata trahunt virtus secura sequetur*.

⁸⁸ Dazu Masters 1992, 87–90, überdies D'Alessandro Behr 2021, 238f.

- Ambühl, A. (2015), *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum Civile* (Beiträge zur Altertumskunde 225). Berlin.
- Ambühl, A. (2016), Rezension von Blaschka, K. (2015), *Fiktion im Historischen: Die Bildsprache und die Konzeption der Charaktere in Lucans Bellum Civile*. Rahden, Westf., in: *AAHG* 69, 14 – 18.
- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin, 167 – 192.
- Arapapaspaslis, K./Augoustakis, A. (2021), „Religion and Ritual in Lucan“, in: P. Roche (Hg.), *Reading Lucan's Civil War* (Oklahoma Series in Classical Culture 62). Norman, 211 – 226.
- Bessone, F. (2018), „Signs of Discord: Statius's Style and the Traditions on Civil War“, in: L. D. Ginsberg/D. Krasne (Hgg.), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 65). Berlin, 89 – 108.
- Cairns, F./Stover, T. (2022), „The Date of Valerius Flaccus' *Argonautica* and the Neapolitan Sebasta Records“, in: *ZPE* 221, 36 – 42.
- Conte, G. B. (1966), „Il proemio della *Pharsalia*“, in: *Maia* 18, 42 – 53.
- Conte, G. B. (1992), *Letteratura latina*. Milano [~ (1994), *Latin Literature, A History*, translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore].
- Cowan, R. (2021), „Charging the Canon: Lucan and Vergil“, in: P. Roche (Hg.), *Reading Lucan's Civil War* (Oklahoma Series in Classical Culture 62). Norman, 192 – 210.
- Crosson, I. (2020), *Lucan's Mutilated Voice: The Poetics of Incompleteness in Roman Epic*. Diss. Columbia Univ.
- Cyron, A. (2009), *Die Poetologie der spätantiken Vergilkommentare*. Diss. Kiel.
- D'Alessandro Behr, F. (2021), „Philosophy and the Aesthetics of Apostrophe in Lucan“, in: P. Roche (Hg.), *Reading Lucan's Civil War* (Oklahoma Series in Classical Culture 62). Norman, 227 – 245.
- Day, H. (2013), *Lucan and the Sublime: Power, Representation and Aesthetic Experience*. Cambridge.
- Erlar, M. (2012), „Der unwissende Erzähler und seine Götter. Erzählperspektive und Theologie bei Lukan und in Vergils *Aeneis*“, in: T. Baier (Hg., unter Mitarbeit von F. Stürner), *Götter und menschliche Willensfreiheit: von Lucan bis Silius Italicus* (Zetemata 142). München, 127 – 140.
- Fucecchi, M. (2020), „Constructing (Super-)Characters: The Case Study of Silius' Hannibal“, in: N. Coffee/C. Forstall/L. Galli Milić/D. Nelis (Hgg.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 64). Berlin/Boston, 259 – 282.
- Galli-Milić, L./Nelis, D. (2021), „Book 1: A New Epic Program“, in: P. Roche (Hg.), *Reading Lucan's Civil War* (Oklahoma Series in Classical Culture 62). Norman, 18 – 35.
- Ganiban, R. (2011), „Crime in Lucan and Statius“, in: P. Asso (Hg.), *Brill's Companion to Lucan* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden, 327 – 344.
- Genette, G. (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. (frz. Orig. Paris 1982).
- Genette, G. (2010), *Die Erzählung*. München.
- Getty (1955), *Lucan*. De Bello Civili I. Cambridge.
- Groß, D. (2013), *Plenus litteris Lucanus. Zur Rezeption der horazischen Oden und Epoden in Lucans Bellum Civile*. Rahden, Westf.
- Hardie, P. R. (1993), *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hardie, P. R. (2019), „Ancient and Modern Theories of Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*, Berlin, 25 – 50.
- Hömke, N. (2010), „Bit by Bit Toward Death. Lucan's Scaeva and the Aesthetization of Dying“, in: N. Hömke/C. Reitz (Hgg.), *Lucan's Bellum Civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* (Beiträge zur Altertumskunde 282). Berlin, 91 – 104.
- Joseph, T. (2012), *Tacitus, the Epic Successor: Virgil, Lucan, and the Narrative of Civil War in the Histories* (Mnemosyne Supplements 345). Leiden.
- Kersten, M. (2015), „Über Lucan, Vergil, Naivität und Sentiment. Anmerkungen zum ‚Anti-Vergil‘“, in: *GFA* 18, 239 – 256.

- Kersten, M. (2018), *Blut auf Pharsalischen Feldern. Lucans Bellum Ciuile und Vergils Georgica* (Hypomnemata 206). Göttingen.
- Kersten, M. (2019), „Literaturgeschichte im historischen Epos: Anachronismen, Realismus und Metapoetik“, in: A. Junghanß/B. Kaiser/D. Pausch (Hgg.), *Zeitmontagen. Formen und Funktionen gezielter Anachronismen* (Palingenesia 116). Stuttgart, 143–160.
- Kersten, M. (2022), „Vertrauen und Verbrechen. Die *fides* in der Tradition der römischen Epik“, in: P. Brockkötter/S. Fraß/F. Görne/I. Künzer (Hgg.), *Vertrauen und Vertrauensverlust in antiken Gesellschaften*. Göttingen, 69–99.
- Kimmerle, N. (2015), *Lucan und der Prinzipat. Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im ‚Bellum Civile‘* (Millennium-Studien 53). Berlin.
- Kovacs, D. (1987), „Ovid, *Metamorphoses* 1.2“, in: *CQ* 37 (2), 458–465.
- Lanzarone, N. (2022), „Pompey and Aemilius Paulus, or the Epic Genre between Lucan and Silius Italicus“, in: A. Augoustakis/M. Fucecchi (Hgg.), *Silius Italicus and the Tradition of the Roman Historical Epos* (Mnemosyne Supplements 458). Leiden, 145–167.
- Lausberg, M. (1985), „Lucan und Homer“, in: *ANRW* 2,32,3, 1565–1622.
- Luck, G. (2009), *Lukan, De bello civili/Der Bürgerkrieg*. Stuttgart.
- MacRae, D. (2021), „The Date of the Proem of Valerius Flaccus’ *Argonautica*: New Epigraphic Evidence from Naples“, in: *CIPh* 116, 119–125.
- Marks, R. (2018), „*Sparsis Mauros agitatus in oris*: Lucan and Civil War in *Punica* 14“, L. D. Ginsberg/D. Krasne (Hgg.), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 65). Berlin, 51–68.
- Masters, J. (1992), *Poetry and Civil War in Lucan’s Bellum Civile*. Cambridge.
- McClellan, A. (2019), *Abused Bodies in Roman Epic*. Cambridge.
- Nauta, R. (2018), „Zweimal Emathien: Das Proöm zu Lucans *Bellum Ciuile* und die *Georgica* Vergils“, in: S. Finkmann/A. Behrendt/A. Walter (Hgg.), *Antike Erzähl- und Deutungsmuster zwischen Exemplarität und Transformation* (Festschrift Christiane Reitz). Berlin/Boston, 121–144.
- Nill, H.-P. (2018), *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile: Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive* (Amsterdam Studies in Classical Philology 27). Leiden.
- Newlands, C. (2021), „Afterword“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin, 171–176.
- Ormand, K. (1994), „Lucan’s *auctor vix fidelis*“, in: *ClAnt* 13 (1), 38–55.
- Paleit, E. (2013), *War, Liberty, and Caesar: Responses to Lucan’s Bellum civile, ca. 1580–1650* (Classical Presences). Oxford.
- Parkes, R. (2021), „Finding the Tragic in the Epics of Statius“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin, 107–128.
- Papaioannou, S./Marinis, A. (2021), „Introduction“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin, 1–12.
- Poletti, S. (2018), „*Iterum Philippi*: La ‘doppiezza di Filippi’ da Virgilio a Lucano“, in: S. Finkmann/A. Behrendt/A. Walter (Hgg.), *Antike Erzähl- und Deutungsmuster zwischen Exemplarität und Transformation* (Festschrift Christiane Reitz). Berlin/Boston, 91–120.
- Poletti, S. (2022), *Teologia della guerra civile, Il Bellum Civile di Petronio e la tradizione epica latina*. Rahden, Westf.
- Pontiggia, L. (2020), „Struttura e ideologia nella *Farsalia* di Lucano (con alcune speculazioni sul finale)“, in: P. Esposito (Hg.), *Seminari Lucanei I. In memoria di Emanuele Narducci*. Pisa, 61–90.
- Quint, D. (1993), *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton, NJ.
- Roche, P. (2019), *Lucan, De bello civili. Book VII* (Cambridge Greek and Latin Classics). Cambridge.
- Roche, P. (2021), „Introduction: Reading Lucan’s *Civil War*“, in: P. Roche (Hg.), *Reading Lucan’s Civil War* (Oklahoma Series in Classical Culture 62). Norman, 1–17.

- Rutz, W. (1950/1989), *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans*, herausgegeben und mit einem bibliographischen Nachwort versehen von Andreas W. Schmidt, Frankfurt 1989 [= Diss. Kiel 1950].
- Söllradl, B. (2022), „*satis est meminisse priorum*. Zur Funktion der Totenbeschwörung in Stat. *Theb.* 4,406 – 645“, in: *Gymnasium* 129, 17 – 43.
- Stoevesandt, M. (2008), *Homers Ilias, Sechster Gesang*. Berlin [BK 6,2].
- Stover, T. (2014), „Lucan and Valerius Flaccus: Rerouting the Vessel of Epic Song“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden, 290 – 306.
- Thierfelder, A. (1935), „Der Dichter Lucan“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 25, 1 – 20 (Ndr. in: W. Rutz [Hg.] [1970], *Lucan* [Wege der Forschung 235]. Darmstadt 50 – 69).
- Tomcik, M. (2021), „Looking for LVCAN. Weather signs and wordplay in the *Pharsalia* (5.541 – 550)“, in: *MH* 78, 234 – 241.
- Walde, C. (2003), „Le partisan du mauvais goût oder: Anti-Kritisches zur Lucan-Forschung“, in: B.-J. Schröder/J.-P. Schröder (Hgg.), *Studium declamatorium* (Festschrift Joachim Dingel). München/Leipzig, 127 – 152.
- Walde, C. (Hg.) (2005), *Lucan im 21. Jahrhundert*. München.
- Walde, C. (2009), „Caesar bei C.F. Meyer und in Lucans *Bellum Civile*“, in: Dies. (Hg.), *Lucans Bellum Civile. Studien zum Spektrum seiner Rezeption von der Antike bis ins 19. Jahrhundert* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 78). Trier, 441 – 463.
- Walde, C. (2011), „Lucan's *Bellum Civile*: A Specimen of a Roman ‚Literature of Trauma‘“, in: P. Asso (Hg.), *Brill's Companion to Lucan* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden, 283 – 302.
- Walde, C. (2017), „*Tu ne quaesieris scire nefas quem finem ... di dederunt ...*: Reflexionen zur Debatte um das Ende von Lucans *Bellum Civile*“, in: C. Schmitz/J. Telg genannt Kortmann/A. Jöne (Hgg.), *Anfänge und Enden, narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 154). Heidelberg, 169 – 198.
- Walter, A. (2014), *Erzählen und Gesang im flavischen Epos* (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, Beihefte N. F. 5). Berlin/Boston.
- Wheeler, J. (2021), „The Elements of Slaughter: On a Prophetic Acrostic in Lucan, *Bellum Civile* 7.153 – 58“, in: *CJPh* 116 (1), 112 – 119.
- Zissos, A. (2004), „L'ironia allusiva: Lucan's *Bellum civile* and the *Argonautica* of Valerius Flaccus“, in: P. Esposito (Hg.), *Lucano e la tradizione dell'epica latina*. Napoli, 21 – 38.
- Zwierlein, O. (1982), „Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern“, in: *Hermes*, 85 – 102.

Sophie E. Seidler

***Cato amator*: generic hybridity, monstrous transgressions, and elegiac emasculation in Lucan's Libyan tale (*Bellum civile* 9)**

Introduction

Hybrids, monsters, freaks, and beasts „can be pushed to the farthest margins of geography and discourse, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return,“ as Cohen argues in the introduction to his reader *Monster theory: reading culture*.¹ In this article, we encounter at least three hybrids which had indeed been pushed to the margins but returned triumphantly to discourse and theory: the monstrous Gorgon Medusa, famous for transgressing biological and moral boundaries; Ovid's *Metamorphoses*, an „impure“ epic that evokes and cites different genres, traditions, and myth versions; and Lucan's *Bellum civile*, an equally subversive and non-monolithic epic which, like Ovid's *opus magnum*, has reappeared in classical scholarship only in recent decades.² I examine the episode often referred to as „Cato in Libya“, found in Lucan's transgressive amalgam of „bodies changed“ and fleshly passions, from a perspective grounded in critical and feminist theory (the gist of which I explain in the first, theoretical, section). This monstrous (i. e. diachronic, intergeneric, and comparative) 'mixture' might admittedly seem bizarre at first, but in the mythical landscape of Libya – and in a collective volume on genre transgression –, we should not be surprised to encounter wondrous hybrids. Diverse *corpora* – physical or literary – lend themselves to diverse approaches, and a lecture *à rebours* can shed new light on the winding and twisting serpentine episode in Lucan's Book 9.

1 Epic monsters – monstrous epics: theorizing poetic hybridity

Ancient epics – Near Eastern, Greek, and Roman alike³ – are fond of „man slaughters beast“-narratives, featuring a male hero's victory over an ugly, brutal, blood-thirsty, often female, creature.⁴ Among all the mythical τέρατα, θαύματα, *monstra*, and *prodigia*,

1 Cohen 1996, 20.

2 Martindale 1993, 55–74.

3 Felton 2012, 104–126.

4 Aston 2011, 34–35.

hybrid creatures⁵ represent the largest group, including well-known monsters like the Minotaur, Centaurs, Sirens, Chimeras, Sphinxes, and Gorgons. Although they were also worshipped at times,⁶ liminal beings combining at least two different normatively acknowledged species, genres or genders have been considered transgressive: „The too-precise laws of nature as set forth by science are gleefully violated in the freakish compilation of the monster’s body“.⁷ Modern scholars of ancient monsters emphasize their significance for the study of human imagination: inexistent yet imaginable, hybrids are „créations de l’esprit“ and „productions de l’imagination humaine, pour les unes totalement oniriques, pour d’autres, avatars fantasmés de diverses mésaventures de la perception ou de l’entendement“.⁸ As „mental constructs“, monsters „offer a privileged point of entry into the collective imagination of a people“.⁹ They inhabit a limbus between *tremendum* and *fascinans*¹⁰ and have stereotypically been disparaged as the result of „unlawful“ intercourse¹¹ or other „unholy“ acts of mixture and are, thus, aligned with „bastards“ and „freaks“¹², symbols of moral depravity or political turmoil.¹³ Because hybrid monsters deviate from any notion of norm and standard, they call for „a radical rethinking of boundary and normality“.¹⁴ Perceived as threats against the patriarchal order, monsters had to be eliminated by the very epitomes of patriarchy: strong, masculine, fearless, clever epic heroes.

Today, the humanities have adopted a critical stance towards normative gender and power structures as well as a vivid fascination for abysses and margins of imagination, ruptures, and transgressions of seemingly natural boundaries. The admiration of epic heroism has passed its peak, whereas divergence from canonical ideals such as the beautiful, healthy, and abled body have gained popularity. One particularly influential thinker in this regard was Michel Foucault, who, in his lecture series *Les Anormaux* (1974–1975), defined the monster as „the limit, both the point at which law is overturned and the exception that is found only in extreme cases“, which „combines the impossible and the forbidden“ and, thus, contradicts any norm and law.¹⁵ But Foucault continued a

5 Despite its sound and origin, the word „hybrid“ was not applied to composite creatures in classical Greek – instead, one or two constitutive elements were precisely named, as in ἡμίονος („half-donkey“ = mule) or τραγέλαφος („goat-stag“), the latter being, according to Aristotle, a mythical „imaginative animal“ (Létoublon 2009, 23).

6 On monsters and chthonic creatures in the Underworld, see Heil in this volume (p. 156–157).

7 Cohen 1996, 6–7.

8 Jouteur 2009, 43.

9 Hopman 2012, xii.

10 Gevaert/Laes 2013, 211; Brittnacher 2009, 155.

11 This idea can also be found outside of the imaginative world of myth. Röttgers, in his introduction to the essay collection *Monster* analyzes European moral and law texts before the Enlightenment according to which a disabled child’s mother could be accused of immoral motherhood (2010, 10–14).

12 Foucault 2003, 63–64; Schmitz-Emans 2010, 118–120; Bartl/Catani 2010, 12.

13 Lowe 2015, 14–27.

14 Cohen 1996, 6.

15 Foucault 2003, 56.

discussion begun much earlier: the demarcating, yet permeable, line between humans and animals had already been central to ancient philosophy. Aristotle and Pliny the Elder both commented on the philosophical problem that extraordinary, unruly creatures challenge all taxonomic efforts of classifying and organizing the world into clear-cut categories. Depicting, describing, or theorizing about creatures in-between provided an opportunity to rethink the question of what it meant to be human.¹⁶ Since „the human was a fragile and fluid entity and there were different levels and classifications [citizens, women, foreigners, slaves] of humanness,“¹⁷ the tangents and borders between species had to be constantly negotiated.

Attempts to ban unruly hybrids from the public sphere as well as from artistic and literary representation because of their disruptive potential have been numerous. Hardie suggests that Augustus' socio-political measures of moral restoration might have been an „anxious response to the fact that the age of Augustus really was an ‘age of the marvellous’“¹⁸ during which the standards for imaginability were decisively redefined. Hence, the Augustan and early imperial „sense of order in both the political and the aesthetic spheres“ did not solely attempt to suppress or exclude the monstrous and the marvellous, but rather to limit, contain, and manage these phenomena by imposing stylistic and moral rules.¹⁹ Lucretius' claim for the exclusion of impossible hybrid creatures from science and philosophy (5,878–924)²⁰ and Vitruvius' „attack on the taste for monstrous and anti-realist forms“²¹ are part of this restrictive policy, as well as poetic discourses on unity.

The latter is most prominently treated by Horace who, in analogy with many treatises on poetry, understands literary works metaphorically as bodies designated for perfection and beauty – values stereotypically equalized with order, harmony, evenness, proportion, and balance.²² In the opening lines of his *Ars poetica*, Horace uses the image of a hybrid creature as a deterrent example for ill-constructed, unmatching texts (Hor. *ars* 1–5):

*humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?*

5

¹⁶ Hughes 2010, 107–109.

¹⁷ Hudson 2017, 15.

¹⁸ Hardie 2009, 3.

¹⁹ Hardie 2009, 4.

²⁰ Nelis 2009, 253–256.

²¹ Hardie 2009, 5; cf. Lowe 2015, 19–23.

²² Fischer 2010, 48–51; Schmitz-Emans 2010, 121–122.

To a human head if a painter should wish to join a horse's neck, and make multi-colored feathers grow on limbs gathered from all over; so that horribly in a black fish-tail she ends, a beautiful woman up above, would you, friends let in for a viewing, hold back your laughter? (trans. Ferriss-Hill)

This aesthetic judgment becomes central for the poetological discourse which praises unity, purity, and clarity, while disparaging narrative and stylistic dissolution. Ancient aesthetics measure unity and consistency of artistic works based on their analogy with nature.²³ Hence, a non-linear, shape-shifting text is, for the prescriptive Horace,²⁴ equally unnatural, confusing, and ridiculous as a deformed, impaired, female and hence even more monstrous, chimera, „like a sick man's dreams, such that neither head nor foot can be reconciled with a single form“ (*ars* 7). The hybrid creature „combines all four branches of the ancient animal kingdom“,²⁵ and evokes creatures from Homer, Hesiod, Plato, Virgil, and Lucretius. The enigmatic disjointedness of limbs is „mirrored and accentuated by the tortuous syntax“²⁶ which complicates the imaginative process:

[S]ome components are missing, we begin to realize, others inadequately explained. That the head belongs to a woman is unexpected (in this Greco-Roman milieu a human head is by default a man's), and this causes us to go back to the beginning/top and start over, readjusting and refining our mental image. [...] The need to choose between the possible syntaxes of *collatis membris* must be part of the general illusion: Horace is deft enough a poet that when he creates an ambiguous grammatical construction, and with it an ambiguous image, he typically intends for us to ponder.²⁷

Although Horace demands harmony and clarity, his own *Ars poetica* in parts lacks unity and structure, and his oeuvre repeatedly turns to grotesque aesthetics.²⁸ Later on in his poem (*ars* 73–85), he characterizes the well-established genres epic, elegy, iambic poetry, hymn, tragedy, comedy, and satire according to their apt rhythm, style, register, themes, and the emotions they shall evoke in the audience lest the poet wants to be ridiculed. Nevertheless, in the opening lines, he has himself *demonstrated* a possible narrative mode for the ekphrasis of impossible hybrid creatures of which neither form nor content can be assigned to a certain generic category – the signifier (distorted syntax) supports the unimaginable signified (the chimeric female monster) which thus becomes, if not natural, at least imaginable. In other works, too, Horace „does not always

²³ Citroni 2009, 20.

²⁴ Horace is not alone in this judgment of taste: Up to the 18th century, sets of poetic rules by authorities like Pierre Daniel Huet (*Traité de l'origine des romans*, 1670), Nicolas Boileau-Despréaux (*L'Art Poétique*, 1674), Alexander Pope (*An Essay on Criticism*, 1711), or Johann Christoph Gottsched (*Versuch einer critischen Dichtkunst*, 1730) referred to the monster-analogy when they advised cohesion and coherence in writing (Fischer 2010, 48–51).

²⁵ Ferris-Hill 2019, 39.

²⁶ Ferris-Hill 2019, 40.

²⁷ Ferris-Hill 2019, 41–42.

²⁸ Ferris-Hill 2019, 44–46; Pietropaolo 2018, 193n2.

obey his own injunction“.²⁹ His self-subversion reveals a paradigmatic ambiguity: the fear of violating the laws of nature in a manner of hubris *and* the fascination for artistic transgression, god-like creation, and human transcendence through arts.³⁰

The theoretical discourse on hybrid genres in classical literature was initiated by Wilhelm Kroll's seminal chapter „Die Kreuzung der Gattungen“ (1924). Considering the many dialects, meters, and topics in Hellenistic poetry and its Roman heirs, the positivistic German philologist sees a „crossing“ of generic boundaries as constitutive for Roman poetry: thematic content formerly reserved for certain meters are suddenly dealt with in others, language registers alternate, and new genres are formed through a combination of others.³¹ In line with the *zeitgeist*, Kroll uses biological and genetic metaphors to speak about the „production of new literary species by means of cross-breeding“³² when he describes Augustan „hybrids“ of epic and elegy (Catullus' epyllia; Virgil's *Georgics*; Ovid's *Fasti*), of elegy and rhetorically refined letters (Ovid's *Heroides*), or of bucolics and elements from a wide range of poetic genres (Horace's *Odes* and Virgil's *Georgics*). Kroll's underlying assumption is one of generic essentialism³³ – allegedly stable generic categories are mixed in an act of intellectual decadence:

Roman poets not only avoid advertising *Kreuzung*, they tend to stage programmatic respect to a traditional genre, precisely to be able to dramatize their work as deviation or genre-bending [...]. To this end, they need genres to be perceived as strong, pure, and sufficiently unmixed; they practice a reconstructive approach to genre, not a capricious reshuffling.³⁴

The ideological assumptions and metaphors with their slightly disconcerting connotations of 'racial' purity set aside, Kroll nevertheless observes and theorizes a playful tendency in Roman poetry that breaks away from conservative aesthetics. Performative in its self-awareness, the concept of genre transgression or „crossing“ thus transcends that of generic hybridization in a deconstructionist manner which anticipates Jacques Derrida's inherently subversive *Loi du Genre*: „La loi et la contre-loi se citent à comparaître et se récitent l'une l'autre en ce procès“,³⁵ or as Braund puts it more concisely: „if a system has 'rules', then that is an invitation to break them.“³⁶ When Roman poets seem to re-establish prescriptive generic categories, the citation of blue-print genres

29 Hardie 2009, 10; Citroni 2009, 28–30. See also Farrell 2003, 394–396, on how the *Ars poetica* itself transgresses the rules it prescribes for literary production.

30 Armstrong 2009, 90–94.

31 Kroll 1924, 202–209.

32 Barchiesi 2001, 147.

33 Barchiesi 2001, 146–148. Ambühl (2019, 180, and in this volume [p. 21]) critically evaluates heavy-handed biological metaphors (e. g. crossing, evolution, fertilization, infection) frequently employed to describe intergeneric interferences.

34 Barchiesi 2001, 156.

35 Derrida 1980, 255.

36 Braund 2001, 140.

already entails deviance.³⁷ Derrida does not take meter into account – an essential genre marker for ancient literature.³⁸ But his relativistic model of intergeneric citation that allows for subversive resistance against and awareness of systemic norms does capture the Roman poets' „healthy tendency [...] to treat literary form dynamically“³⁹ nicely. They do so through the integration of „unepic“ topics into hexametric epics, thus exposing the flexibility of the allegedly heroic and „masculine“ genre,⁴⁰ or vice versa, by treating subjects of epic grandeur in stereotypically light-hearted elegiac distichs.⁴¹ The act of transgression, as discussed in Foucault's „Preface to Transgression“ (1963), an essay with immense impact on philosophy, humanities and social sciences,⁴² operates in similar ways as Derrida's *Law of Genre* that already entails its potential breach: „The limit and transgression depend on each other for whatever density of being they possess: a limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows“.⁴³ Accordingly, transgression in Roman poetry does not reveal a lack of interest in traditional forms, but rather a keen awareness of the poetic tradition that the playful transgressors depend on. Appreciation for such poetic undertakings requires a familiarity with the existing frameworks, both in the authors and the attentive readers. When poets switch between narrative modes, stylistic registers, and genre-specific markers, they expect the audience to recognize the matrices they cite, synthesize, and convert.⁴⁴

The case of Ovid, „the poster boy of Augustan generic hybridization“,⁴⁵ might illustrate the creative irony of generic clichés. Ovid enjoys asserting prescriptive generic rules while at the same time subverting and blurring them. He embraces the „contamination that epic undergoes when mingling with other genres“, which „implies in some sense the abandonment of its totalizing pretenses, and of the character of absolute

37 On prescriptive definitions of ancient literary genre (i. e. epics as poems about heroes and battles), see the introduction and Bernhard Söller's chapter in this volume (p. 93).

38 Hinds 2000, 234.

39 Hinds 2000, 235.

40 This is a point already expressed by Myers, who sees epic as „the one genre that can accommodate and indeed even aims for such [generic] diversity (1994, 12–13). The argument is further developed by Hinds: Although often stated as extraneous to epics, the presence of women, love, and passion is always considered and restated in the very genre. This „institutionalized otherness within epic of the genre's female and erotic elements“ (2000, 232) is thereby transformed into an integral characteristic of epic itself (cf. esp. 223–231 and 241–244).

41 Hinds 1987, 115–116.

42 The resulting „transgression trend“ in the humanities has also been criticized: „Transgression has become a safe topic for the progressive intellectual“, states Ashley Tauchert in *Against Transgression* (2008, 10). In defense of the present volume's focus, it might be stated that her very enterprise confirms Derrida's and Foucault's very findings on a metatextual level: if the study of transgression is considered a new norm, the governing standards require such a backlash.

43 Foucault 1977, 34.

44 Hinds 1987, 117.

45 Hinds 2000, 224. See also Sharrock 2021.

‘truth’ that epic innately possesses.⁴⁶ It is, hence, logical, that Ovid’s oeuvre is central to many investigations on Augustan genre transgression and metatextual monstrosity.⁴⁷ Traditional approaches to the *Metamorphoses*’ generic affiliation either sought to highlight their essentially epic traits while minimizing all deviant elements⁴⁸ or, like Kroll, to state the opposite and emphasize the *Metamorphoses*’ epic impurity.⁴⁹ Newer Ovid-scholarship in the wake of Conte and Hinds rather synthesizes these contrary positions: „generic inconsistency in a piece of poetry“⁵⁰ does not automatically prove a lack of generic awareness on the poet’s part, but a continuation of the Alexandrian playfulness towards tradition and innovation of literary forms.⁵¹ Instead of playing down the „gap between prescription and practice, which is so fundamental to the construction of genre in a classical Roman poem,“ Hinds acknowledges the „continuing and active dialectic between the genres so mixed, for author and readers alike, ‘staged’ within the text of the poem concerned.“⁵² Poetic *recusationes* – apologetic explanations why authors apply certain genres or topics and not others – become the meta-reflective locus for generic explorations: here, the genre „stages itself“, the text becomes a „spectacle of literary genres“.⁵³

But Ovid rejoices not only in literary hybridity, but also in the creative confusion of genders, bodies, and species, as he programmatically embraces the most unnatural phenomenon of artistic hubris – transformation. „Fascinated by distortions of all kinds“,⁵⁴ Ovid is attracted to monstrous figures like Medusa, the Minotaur, Centaurs, or Scylla. They lose their traditional negative connotations, they are no longer being simply slaughtered by heroes, but become emblems of poetic creation and artistic license.⁵⁵ The *Metamorphoses*’ irregular and twisting narrative structure provides a labyrinthine frame for the abnormal, impure, uncanny, monstrous, but fascinating and desirable Other. This twofold hybridity can be read against the backdrop of a tradition that the poetic *enfant terrible* evokes and rejects at the same time. His persona’s aspirations are revealed candidly: he knows about a poet’s power to create fabulous beings that are otherwise impossible or scorned as objectionable (cf. *am.* 3,12,21–22) and presents his monsters qua poetic fabrications.⁵⁶ But in this audacious act of intermingling generic hybridity and hybrid creatures, Ovid has a famous, almost even more monstrous epic successor: Lucan.

46 Rosati 2002, 281.

47 Gildenhard/Zissos 2016, 15.

48 Heinze 1919, followed by Brooks Otis 1970, 83–89.

49 Cf. Hinds 2000, 221.

50 Hinds 1987, 115.

51 Hinds 1987, 116; Jouteur 2001, 209–211.

52 Hinds 2000, 222.

53 Conte 1994, 123–124. On the conspicuous absence of a *recusatio*-passage in the *Bellum civile*, see Kersten in this volume (p. 57–59).

54 Lowe 2015, 7.

55 Jouteur 2009, 44.

56 Jouteur 2009, 47.

2 Symbolic castrations in Ovidian elegy and Lucanian epic

The influence of Ovid's *Metamorphoses* on Lucan has been widely acknowledged in scholarship.⁵⁷ Both Ovid and Lucan have been criticized as well as praised for their „headless“ or „monstrous“ episodic epics without a single proper hero.⁵⁸ They share a fascination for dissolving bodies,⁵⁹ the human psyche in extreme conditions, and vivid descriptions of violence, change, and decay. Lucan also imitates, emulates, and intensifies Ovid in language and style.⁶⁰ We find corresponding themes,⁶¹ cosmological passages, mythological digressions, metamorphic imagery, and similes of Ovidian coinage. Focusing on the civil war between Caesar and Pompey, the *Bellum civile* can be considered a narrative continuation of the *Metamorphoses* the final book of which looks ahead to Ovid's own times (the *mea tempora* so famously evoked in the proem) and the onset of the Augustan era.⁶² But Lucan responds to a sense of *Ovidianism* on a broader scale: albeit striking in a hexametric epic concerned mainly with political power, military excursions, and gruesome battle fields, he is as keen a reader of Ovid's elegiac corpus as of the epic models he competes against.⁶³ The so-called Libyan tale – the core of Lucan's Book 9 – allows us to grasp his creative engagement with Ovid's *Amores* as well as with the *Metamorphoses*.

Let us begin with imagining Lucan reading *Amores* 1,8, Ovid's account of the procuress Dipsas. The *lena* – procuress or bawd – is a conventional threat for the elegiac poet in love.⁶⁴ Anxiety of her influence over the beloved *puella* vexes Tibullus, Propertius, and Ovid, although her character is just as 'womanufactured' as the *puella* herself.⁶⁵

57 E. g. Dinter 2010 and Wheeler 2002, 366–80 (366n16 provides an extensive bibliography on Lucan's reception of Ovid).

58 Dinter explicates the metaliterary implications of body imagery in the chapter „Lucan's Epic Body“ in his monograph 2012, 9–49; cf. esp. 27–29.

59 On decapitations, amputations, bloody wounds, and dismembered limbs in Lucan (and other authors), cf. Most 1992; Dinter 2010 and Dinter 2012.

60 Wheeler lists numerous examples (2002, 367–370).

61 On the thematic continuity between *Metamorphoses* and *Bellum civile* cf. esp. Feeney 1991, 292–301.

62 Wheeler 2002, 375.

63 Elegiac notes in Lucan have not gained as much scholarly attention as his epic models, but the elegiac influence in Lucan's portrayal of couples and women (Cato and Marcia; Pompey and Cornelia; Julia's ghost; Cleopatra) has repeatedly been analyzed. In her article „Lucan's *militia amoris*“, McCune examines several distorted elegiac moments in Lucan: „Lucan frustrates expectations by negating or inverting the elegiac passage or topos: the civil war thus disturbs even the apolitical world of elegy“ (2014, 198).

64 Myers 1996 analyzes the character of the *lena* in Latin love elegy and actual Roman procuresses in rich detail.

65 Cf. Myers 1996, 1 and 6–10. Alison Sharrock (1991) coined the term *womanufacture* to point out that women are perceived, imagined, and represented as artistic creations rather than human beings. M. Wyke also examines the essential literariness of *puella* and *lena* in multiple articles (1987a, 1987b, 1989).

Her malign intention is, if we believe the heartbroken poet-lovers, to corrupt the girls listening to her, spawning their interest in luxury and, thus, turning their hearts away from impoverished poets in favor of wealthy lovers. The criterion for a good match is money, not immaterial qualities, literary talent, education, moral values, or nobility. Herself probably an aged former sex-worker,⁶⁶ the bawd advises against honesty, shame, chastity, and monogamy – the more lovers a girl has, the more presents she will get. In their disdainful portrayals of *lenae*, the elegists apply standard satirical invectives against old women: they are unattractive, greedy, and know black magic, love charms, and potent spells (*carmina*: 1,8,4 and 18).⁶⁷ Ovid's *lena*-poem is exceptionally long, comedic,⁶⁸ and ironic. The poet-lover overhears how Dipsas urges Corinna to despise him and his unrewarding poems. The elegy reproduces her instructions about how to attract and manipulate more generous lovers verbatim, and eventually, the poet curses her harshly. Yet the subtext suggests a more positive reading of her exhortations: Dipsas encourages Corinna to embrace her radiant youth, to enjoy her body and sexuality, and to resist the patriarchal norms that confine women to an unpropertied condition of domestic duties, silent self-denial, and subordination to their husbands. Moreover, attentive readers notice the likeness of the procuress and the elegiac narrator: when the eloquent (1,8,20) Dipsas teaches amatory rhetoric,⁶⁹ skillful deception, and sophisticated seduction in order to dishonor faithful marriage beds (*thalamus temerare pudicos*: 19), it becomes clear that she is not just a malevolent pimp, but rather a counter-ego for the *praeceptor amoris* whose erotodidactic *Ars* serves a very similar purpose. Ovid is, in a sense, a Dipsas himself.⁷⁰

But whose opponent, if not the poet-lover's, is the infamously immoral Dipsas, then? Whether or not the reader Lucan asked this question, he came up with a plausible answer: Cato, the paragon of virtue whose traditional, Roman values oppose everything Dipsas stands for – prostitution, venality, luxury, immoderation, alcoholism, urban attitudes, flirtation, mendacity, adultery, sexual freedom, and femininity in general.⁷¹ When Lucan leads his Stoic hero into the Libyan desert, he stages a bold thought-experiment: what happens when the notorious advocate of modesty, self-control, chastity, and rusticity meets the impersonation of moral depravity? The absurdity of such an

66 Myers 1996, 1–6; the *lena* embodies what could be the *puella*'s future once her youth and beauty will be gone.

67 Cf. Myers 1996, 6–7; McKeown 1989, 202–203. In her Derrida-inspired analysis of the bawd as a seducing witch (1994, 84–6), Sharrock observes that the „imputation of magical interference in erotic matters to women, particularly older women, is part of the fear of the female, particularly the female control of sexuality“ (84).

68 In his commentary on *am.* 1,8, McKeown emphasizes Dipsas' affinity to Roman comedy, esp. Plautus' *Mostellaria* (1989, 198–256).

69 On eloquence and rhetoric in Dipsas' *suasoria*-like sermon, see Gross 1996, 197–206.

70 Sharrock 1994, 86. Cf. Gross 1996, 204–206; Myers 1996, 17–21.

71 Myers notes that elegy in general mocks the Roman *mores maiorum* as propagated by Augustus and is to be read against the moral discourse of Roman depravation and decline (1996, 14–15). She does not, however, mention Cato as the topical personification of traditional moral values.

encounter would strain even Lucan's imagination; but taking his cues from Ovid, he finds a way to confront Cato with Dipsas: he re-transforms the procuress into the snake of the same name, the venomous viper she had been all along before Ovid made her a bawd.⁷² The eponymic thirst (δίψα) connects snake and woman: the former's bite inflicts insatiable thirst upon its victims and kills through parching them; the latter is a drinker – hence always thirsty, even before the poet condemns her to eternal thirst (1,8,114).

Libya is a suitable setting for a Stoic's confrontation with excessive passions; Hercules, Alexander, and the Argonauts undergo similar challenges in the Libyan desert that is imagined to be uninhabitable, at least for humans.⁷³ Cato's encounter with the Libyan snakes is preceded by a praise of his virtues (Lucan. 9,587–604). Leading his Pompeian troops, he denies all needs of his own and acts solely in his soldiers' best interest. Water is a scarce resource on their march through the desert, but, as is expected of a good general,⁷⁴ he patiently waits for everyone else to drink first whenever they find a spring (9,591–593) – with one exception: in the middle of the desert, when the soldiers are already suffering from heat, sun, and dehydration, they finally find a well, but it is infested with a „crowd of serpents, so many that the place could hardly hold them“ (*inventus mediis fons unus harenis / largus aquae, sed quem serpentum turba tenebat / vix capiente loco*: 607–609).⁷⁵ Here, Cato drinks first, solemnly filling his *pocula* in the manner of Socrates,⁷⁶ and encourages his men not to be afraid of a possible poisoning of the water (612–618). In a bitter twist of irony, the pool's water is indeed not dangerous, but all the soldiers are nonetheless bitten, poisoned, and killed. Cato's attempt to save them from thirst results in a catalogue of grotesque deaths that mocks and subverts conventional epic *aristeiae*, thereby introducing a comical note into the parched landscape of civil war. Furthermore, the inglorious episode anticipates the eventual failure of Pompey's camp.⁷⁷ The first snakes mentioned are *aspides* and *dipsades* (610), anagrammatically connected but different in nature, since the hydrophobic asps stay at the water's edge while the dipsades are „thirsty in the water's midst“ (*in mediis sitiebant dipsades undis*: 610). The wording recalls, as Leigh has observed, the insatiable thirst of Ovid's Tantalus, „the greedy avaricious man of myth par excellence.“⁷⁸ Ovid's impotence-elegy in the *Amores* employs the mythic comparison when the frustrated poet-lover fails to perform sexually: *sic aret mediis taciti vulgator in undis* (*am.* 3,751). In the *Metamorphoses*, the unhappy Iphis also compares herself to Tantalus because she, too, suffers from a metaphorical thirst despite the physical closeness of what she needs – her be-

72 E. g. in Nicander (*Ther.* 334–342), whose influence on Lucan is discussed in detail by Cazzaniga (1957). On ancient biological accounts on the snake, cf. Wick's diligent herpetological commentary (2004, 312–313).

73 Leigh 2000, 102–9.

74 Leigh 2000, 100; Wick 2004, 232–233.

75 I use Braund's translation (1992) with slight modifications where appropriate.

76 Wick 2004, 241–242.

77 Dinter 2012, 185; Bexley 2010, 138–139. On Cato's responsibility for the casualty, Malamud 2003, 42.

78 Leigh 2000, 101.

loved Ianthe loves her back, but a same-sex match appears impossible (*mediis sitiemus in undis: met.* 9,761). The fact that Lucan copies Ovid's wording almost literally – note the parallel placing of *mediis* and *in undis* – reveals Tantalus' haunting presence. The Ovidian echo hints at the moral dilemma at stake in this passage: self-renunciation versus uncontrollable thirst–read–desire, obedient submission versus audacious transgression.⁷⁹ It is logical that this passage has often been read as a parable of Stoicism on trial.⁸⁰

The first death multiplies the philosophical challenge hyperbolically, when a *dipsas* bites the standard-bearer Aulus, who accidentally stepped on its head. His dying process initially resembles the ideal Stoic death – there is „no pain, no sensation of a bite, and even death's appearance is not malignant and the injury does not look threatening“ (*vix dolor aut sensus dentis fuit, ipsaque leti / frons caret invidia nec quicquam plaga minatur:* 739 – 740). The subsequent symptoms, however, pervert any sense of self-mastery, rendering his suicide a typically Lucanian example of messed-up Stoicism (741 – 761).⁸¹

ecce, subit virus tacitum, carpitque medullas
ignis edax calidaque incendit viscera tabe.
ebibit umorem circum vitalia fusum
pestis et in sicco linguam torrere palato
coepit; defessos iret qui sudor in artus 745
non fuit, atque oculos lacrimarum vena refugit.
non decus imperii, non maesti iura Catonis
ardentem tenere virum, ne spargere signa
auderet totisque furens exquireret arvis,
quas poscebat aquas sitiens in corde venenum. 750
ille vel in Tanain missus Rhodanumque Padumque
arderet, Nilumque bibens per rura vagantem. [...] 752
scrutatur venas penitus squalentis harenae, 756
nunc redit ad Syrtes, et fluctus accipit ore
aequoreusque placet, sed non et sufficit, umor:
nec sentit fatigue genus mortemque veneni,
sed putat esse sitim; ferroque aperire tumentis 760
sustinuit venas, atque os implere cruore.

⁷⁹ Bartsch understands the conflict at work in this passage as „confrontation par excellence of the principle of boundary violation and the principle of boundary maintenance“ (1997, 35). My approach here has a slightly different focus but is compatible with Bartsch's Bakhtinian view.

⁸⁰ As do Morford (1967), Fantham (1992), Bartsch (1997), Leigh (2000), Bexley (2010), and Lowe (2010). Wick, however, rejects the idea of any metaliterary or allegorical reading harshly, labelling anglophone philosophical interpretations „methodischer Unsinn und unseriös“ (2003, 315n1). My own, obviously very different, approach set aside, Wick's judgment appears slightly inconsequent, as she mentions Cato's similarities to Socrates and structural parallels to other literary scenes that negotiate gluttony and immoderation.

⁸¹ Bexley 2010, 40 – 45.

Look – the silent venom creeps along, and devouring fire eats away the marrows and with hot decay it sets the guts ablaze. The poison drinks up moisture spread around the vital parts and starts to parch the tongue on his dry palate; there was no sweat to pass across the tired flame, the stream of tears recoiled from the eyes. Not the glory of the state, not the authority of saddened Cato could stop the burning warrior from boldly scattering the standards and in his frenzy seeking far and wide the waters which the thirsty poison in his heart demanded. If he were hurled into Tanais or Rhône or Po, if he were drinking Nile when it wanders through the fields, he would burn. [...] Deep he probes for channels in the arid sand; now he returns to the Syrtes and takes the waves in his mouth, and the sea-water gives him pleasure but yet does not suffice. And he is not aware of the type of doom and death by poison, but thinks it thirst; and he steeled himself to open with his sword his swelling veins and fill his mouth with blood.

The positive connotations of snakes in ancient thought, be they medical like those of the Aesculapian snake or religious as in the many cults involving the chthonic reptiles, are completely absent from Lucan's apocalyptic scenery. The excessive frenzy depicted in this scene is first and foremost detrimental to the virtues of a Roman citizen – the empire's glory and Cato's principles (747) become irrelevant to the poisoned man. He opens his veins in a desperate attempt to cure his thirst, but the act is far from the heroic self-sacrifice his Stoic general would approve of – Aulus' fatal self-consumption is the ultimate commitment to insatiable need; metaphorically, he wages „civil war against his own body“. ⁸² In that, he recalls another Ovidian glutton: Erysichthon whose immoderate transgression, punished with eternal hunger and eventual autophagy (*met.* 8,738–878), also inspired Lucan in Book 3, when he has Caesar cut down the sacred grove at Massilia (Lucan. 3,399–452). ⁸³ But since Roman psychology links uncontrolled desire to the feminine, ⁸⁴ we see that raging thirst threatens *virilitas* as much as *virtus*: the *dipsas* emasculates its victim, leaving him, his companions, and especially his general Cato helpless. Unable to save his troops, that is, the Pompeian mission and Rome, Cato's „philosophy is impotent“. ⁸⁵ At the same time, we see that the epic ideals fail as soon as the seductive snake appears: in the Libyan desert – and perhaps also in Lucan's Neronian times –, „arms and the man“ have become pointless.

⁸² Eldred 2000, 71. The author discusses Lucan's snakes in depth; her article's main purpose, however, is to show that each soldier's destiny literally re-enacts the respective snake's name (*dipsas* – thirst; *seps* – septic wound, etc.) and that the snakes, therefore, transform their victims into embodiments of their signifiers. Given the descriptive nature of the snakes' names in the first place – they are named after their poison's effect – Eldred's argument that Lucan inscribes a metaliterary „reification of language“ (70) onto the dying soldiers' bodies has the air of a *petitio principii*.

⁸³ Cazzaniga 1957, 35; Wick 2004, 314. Bexley also highlights the parallels between Aulus' insatiability and Caesar's inexhaustible greed as a conqueror (2010, 139).

⁸⁴ Lowe 2010, 120.

⁸⁵ Eldred 2000, 63. On Cato's failure and attitudes towards it in newer scholarship, cf. Bexley 2010, 139–141. The death of Mopsus in Apoll. Rhod. 4 is the archetype for epic narrations about encounters with Libyan snakes. It is likely that the motif of powerlessness when witnessing a comrade's death by snake-poison reflects the Argonauts' ἀνυχαλία. Fantham discusses Apollonius' influence on Lucan (1992, 113–119).

The Tantalus-allusion has already been mentioned, but there is more to it if we consider the context of Ovid's phrase „thirst in the midst of waves“ and return to Lucan whom we, still, imagine being immersed in Ovid's *Amores*. In the famous impotence-elegy (*am.* 3,7), the *poeta amator* compares his erectile dysfunction despite a beautiful and willing girl's presence to Tantalus' insatiable need in the midst of plenty (*sic aet mediis taciti vulgator in undis: am.* 3,751). This poem has found its way into Lucan's civil war on numerous levels: in Book 1, Pompey is notoriously characterized as an inert tree-trunk, unable to balance his weight effectively on his own and rather a shadow than his former self (1,135–143):

135

[...] *stat magni nominis umbra,*
qualis frugifero quercus sublimis in agro [...],
nec iam validis radicibus haerens
pondere fixa suo est, nudosque per aera ramos
effundens trunco, non frondibus efficit umbram [...]

He stands, the shadow of a great name; like in a fruitful field a lofty oak, [...] clinging with roots no longer strong, by its own weight it stands firm, and spreading naked branches through the air, it makes shade with trunk, not foliage.

This unflattering comparison draws on the same, albeit inverted, imagery that Ovid used for the lack of control over his body: „I lay like a dead tree-trunk, a mere spectacle, a useless weight, and it was unclear whether I was body or shadow“ (*truncus iners iacui, species et inutile pondus, / et non exactum, corpus an umbra forem: am.* 3,714–15). In Book 9, however, impotence is no longer Pompey's problem, but that of his loyal general Cato. Seeking an explanation for his embarrassing sluggishness, Ovid's lover suspects a *lena*'s sorcery and mentions magical rituals, *venena* and *carmina* (*am.* 3,727–36) similar to those of Dipsas in *am.* 1,8. A maleficent Dipsas/*dipsas* apparently has the power to reduce manhood in a warrior – an amorous elegiac lover in Ovid, a Pompeian soldier in Lucan. The light-hearted story of the poet-lover's erectile dysfunction is transformed into a gory epic death scene in Lucan's Libyan desert.

Struck with horror, Cato's sole reaction is to protect his other soldiers from Aulus' bad example: he commands them to take up the troop's standards, which the standard-bearer Aulus threw shamefully and sacrilegiously away before – note the phallic symbolism – and to turn away immediately because „none was allowed to learn that thirst had so much power“ (*iussit signa rapi propere Cato: discere nulli / permissum est hoc posse sitim: 761–762*). The contempt for Aulus' condition echoes Ovid's invective against Dipsas' alcoholism: like Ovid (*am.* 1,8,114), Lucan places the invidious thirst in the accusative (*sitim*) emphatically at the end of the verse. Both Cato and Ovid's poetic persona are afraid of the lessons taught by Dipsas/*dipsas* – neither the elegiac *puella* nor the horrified Pompeian soldiers shall listen to, that is, yield to nefarious thirst.

3 Medusan reflections: Ovid, Lucan, Cixous

But where, except from Ovid's *lena*-elegy, did the *dipsas* come from in the first place? Maintaining the logic of text-immanent motivation of events, how can Lucan introduce a bunch of emasculating, morally offensive beasts in a narration about the decay of democratic values in Roman history? To understand the intricate connections between Lucan's Libyan tale and the decline of military heroism, it is useful to consider another Ovidian reference. The common ancestress of both Dipsades, Ovid's procuress (Dipsas) and Lucan's snake (*dipsas*) is a hybrid creature with a very strong appeal to Ovid and Lucan alike, a beast apt to be conquered by a typically epic male hero – and an official icon of female empowerment since the 1970s: Medusa. Of all the recalcitrant feminist re-appropriations of the petrifying monster, I would like to point out Medusa's artistry, acknowledged e. g. by classicist Victoria Rimell, Elizabethanist Lynn Enterline, and Algerian-French feminist philosopher Hélène Cixous. A victim blamed for being raped and punished through transformation (*met.* 4,772–803), Ovid's Medusa manages to turn her fate into defense: returning the intrusive gaze of whoever approaches her, she consumes her viewers and transforms them into life-like marble statues. The objectified „looked-at woman“ becomes an „ultra-powerful viewer“ who still „turns her audience on, and is compulsive viewing, yet her audience is 'castrated' even as it is permanently fixed in the state of open-mouthed arousal“.⁸⁶ Medusa captures her spectators and exhibits their attempted violence in stone, just as Arachne and Philomela do with fabric.⁸⁷ Being a sculptress, Medusa also proves the compatibility of „masculine“ creative arts and „feminine“ procreative motherhood: even posthumously, she gives birth to the winged horse Pegasus, the hybrid creature Chrysaor (*met.* 4,785–786), and to the plentitude of snakes in Libya when Perseus carries her severed, blood-dripping head through the air and thus fertilizes the parched Libyan desert (*met.* 4,617–620).

It is this latter element,⁸⁸ alongside many details in language,⁸⁹ that Lucan adopts from Ovid's epic although deities and the supernatural are else remarkably absent in the *Bellum civile*:⁹⁰ in the long etiological digression (Lucan. 9,619–699) between the praise of Cato's virtues and the brutal dying of his men he tells how Perseus' conquered Medusa and how her blood spawned the many snakes in Libya through an act of miscegenation between the fertile dripping liquid and the sterile sandy soil (*quid secreta nocenti / miscuerit natura solo*: 620–621). The mixture of different elements (blood – soil) mirrors the monstrous composition of species in the one who causes it (woman – snakes). Lucan omits Medusa's non-serpentine offspring, but traces of Pegasus, the horse that founded

⁸⁶ Rimell 2006, 7.

⁸⁷ Hardie 2002, 175–176; Enterline 2000, 17 and 33–35.

⁸⁸ Apollonius is the first author to mention a fertilization of the Libyan desert through Medusa's dripping blood (Apoll. Rhod. 4,513–517).

⁸⁹ Fantham discusses the many verbal Ovid-references (1992, 111–113).

⁹⁰ On the presence or absence, respectively, of divinities in Lucan, see Kersten in this volume (p. 48–50).

the Muses' spring of inspiration, can be found in the subtext: there is a *fonte Medusaeo* (*met.* 5,312) in the middle of the desert, yet it is not Pegasus' peaceful *locus amoenus* that we know from Ovid, but a horrible snake-infested pool.⁹¹ Poetic inspiration and creative fantasy, however, are strictly rejected in the apocalyptic world of civil war, and Lucan is eager to frame the recourse to supernatural myth with apologetic assertions that he does not believe in this tale himself but has not been able to find a more scientific explanation for the existence of the serpents (*non cura laborque / noster scire valet, nisi quod volgata per orbem / fabula pro vera decepit saecula causa*: Lucan. 9,621–623). Yet critics agree that Medusa is a source of inspiration⁹² – a Muse – for him: transgressive avatars of hers are scattered through the entire epic's female figures and contribute to the fall of Pompey's camp.

The first hybrid creature to appear in the *Metamorphoses* and the only mythical creature in the entire *Bellum civile*, the Gorgon Medusa clearly occupies a special position for both Ovid and Lucan. Ovid's first pentad involves many conventional topics of high epics: cosmogony, assembly of the gods, cultivation of land, founding of cities, early civilization, and epic adventures of heroes.⁹³ This last issue, the „quintessentially epic hero whose *virtus* is tested in a series of trials“⁹⁴ is of interest here: Perseus' adventures at the end of Book 4 (*met.* 4,610–5,251) include travelling, various marvels, fights against villains, the rescuing of a beautiful damsel in distress, amorous rivalry, and the killing of a monster. These plot elements, alongside verbatim allusions,⁹⁵ can each be assigned to epic predecessors: as a strategist and favorite of Minerva, Perseus resembles the cunning Odysseus, as a fighter, he reminds us of Hercules, the battle-scenes, adventures and encounters with aggressors and monstrous creatures recall both *Iliad* and *Aeneid*, and the pursuit of Andromeda against her first fiancé recalls Odysseus' combat with Penelope's suitors and Aeneas' fight against Turnus, Lavinia's former fiancé.⁹⁶ Thus condensing epic models, „Ovid neither parodies nor burlesques high epic, but rather reinterprets the form, intensifying both the brutality of Homer and the sentimentality of Virgil by limiting his war narrative to 250 lines.“⁹⁷ But it is not only the brevity with which Ovid tells his „Perseid“, but also the ironic stance towards the hero that deprives the passage of its epic glory: Perseus succeeds in conquering the snaky-haired monster only because of Minerva's help and by killing her in her most inactive, immobile, and least defensive state: sleep (*met.* 4,779–785).

In her seminal essay *Le rire de la Méduse*, a manifesto for female empowerment through writing, Hélène Cixous connects ancient gender expectations, Cartesian mind-body dualism, and modern sexism, when she draws attention to the limitations of fe-

91 Malamud 2003, 41–3.

92 Fantham 1992, 96.

93 Keith 2001, 239–40; Gildenhard/Zissos 2016, 14–16.

94 Keith 2001, 240.

95 Hardie 2002, 179.

96 Keith 2001, 240–245; Feldherr 2010, 330–331.

97 Keith 2001, 245.

mininity in patriarchal thinking: the female other, emblematically symbolized by Medusa, „has always occupied the place reserved for the guilty (guilty of everything, guilty at every turn, for having desires, for not having any; for being frigid, for being ‘too hot’; for not being both at once; for being too motherly and not enough [...]).“⁹⁸ Cixous reappropriates Medusa not as a figure of guilt, shame, and horror, but as an icon for female expressivity:

You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing. Men say that there are two unrepresentable things: death and the feminine sex. That's because they need femininity to be associated with death [...]. They need to be afraid of us. Look at the trembling Perseuses moving backward toward us, clad in apotropes.⁹⁹

Cixous, thus, reveals Perseus' heroism to be a need for masculine self-assertion on the backs of women. Considering that the hero feels repeatedly obliged to legitimize (e. g. *met.* 4,640–641) and to identify himself as „the conqueror of the snaky-haired Gorgon“ (*Gorgonis anguicomae Perseus superator*: 4,699), one can hardly refrain from agreeing with Cixous' polemic stance. Whether intended by Ovid or not, Medusa is this episode's iconic heroine: her transformative powers are described in detail while the accounts of Perseus' deeds either remain abbreviated and superficial or demonstrate their dependence on Medusa's potency – her head kills two hundred men, not Perseus himself (*auxilium [...] ab hoste petam*: *met.* 5,178–179). Ironically, „the possession of so powerful an advantage as the Gorgon's head casts doubt on the very heroism Perseus so desperately wants to prove.“¹⁰⁰

It is this deranged heroism, the comedic subversion, and the chaotic frustration of epic greatness that appeal to Lucan and that fit into his apocalyptic world of civil war. He indulges in the gory potential the amputated snaky head entails,¹⁰¹ and shows the powerful „supermonster“¹⁰² Medusa both as a seductive *femme fatale* and as a sympathetic *puella* with an absolute „lack of malice“¹⁰³ at the same time. Here, she is indeed „beautiful and she's laughing“,¹⁰⁴ as Cixous puts it. The Gorgon delights in her serpentine hair, which also protects her at night, and we might again think of Ovid's Corinna who mourns the loss of her wild, Medusa-like mane (*am.* 1,14) after an unsuccessful experiment with hair dye,¹⁰⁵ when we watch Lucan's Medusa carefully combing her snakes until the hair-ends – the serpents' heads – spit out venom (Lucan. 9,632–635):

⁹⁸ Cixous 1976, 880.

⁹⁹ Cixous 1976, 885.

¹⁰⁰ Feldherr 2010, 317.

¹⁰¹ Dinter analyzes the automatism of Medusa's serpentine locks: her hair acquires a life of its own, comparable to the stellified lock of Berenice in Callimachus and Catullus. The snakes even outlive her; the blood from her severed head forms new heads in the sand (cf. Dinter 2010, 185; Dinter 2012, 45–47).

¹⁰² Fantham 1992, 104.

¹⁰³ Lowe 2010, 124.

¹⁰⁴ Cixous 1976, 885.

¹⁰⁵ Further parallels between Medusa and Corinna are pointed out by Rimell 2006, 21–24.

*ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae
feminea cui more comae per terga solutae
surgunt adversa subrectae fronte colubrae
vipereumque fluit depexo crine venenum.*

635

[The snakes] lashed Medusa's neck itself – she was delighted; the serpents, in the manner of women's hair, hung loose across her back and rose erect across her brow in front, and when the locks were combed the vipers' poison flows.

Lucan's Medusa-excursus appears even less supportive of epic quests than Ovid's: suitable for his poetic strategy of *auxesis*, he intensifies the danger by having Perseus attack her while she herself is asleep, but some of her serpents are still awake (*vigilat pars magna comarum*: Lucan. 9,672). At the same time, however, he heightens Perseus' inaptitude for heroic tasks: it is Perseus' divine half-sister Minerva who leads his hand in the killing act (675–677):

*ipsa regit trepidum Pallas dextraque trementem
Perseos aversi Cyllenida derigit harpen
lata colubriferi rumpens confinia colli.*

675

Herself does Pallas guide the anxious man, and with Perseus turned away, she steers the Cyllenian scimitar which trembles in his hand and ruptures the wide junction of the snaky neck.

Perseus also depends on Pallas' help after Medusa has been decapitated: she has to hide Medusa's *os* with snakes lest her dead eyes petrify Perseus (*nec Pallas spectare potest vultusque gelassent / Perseos aversi, si non Tritonia densos / sparsisset crines texissetque ora colubris*: 681–683). In a comic contrast to Ovid's unseemly self-confident hero, Lucan informs us two times verbatim that Perseus' gaze is averted (*Perseos aversi*: 676 and 682) and that he would not have been able to finish his adventure alone. Pallas navigates his flight (685–689) over the Libyan desert with its steep shadowing rocks which even darken the moonshine (693–695). In Elaine Fantham's opinion, the choice of route for carrying the decapitated trophy-woman is not entirely rational and thwarts the epic convention of a helpful wise deity: „What Perseus' courage (with a little help from his gods) has achieved is the spreading of this evil power from its remote queendom into an area further east but still uninhabited.“¹⁰⁶ This is no triumphal procession, no well-deserved spoliation of an enemy, but anti-epicism at its best.

The scene's moonless gloominess and the presence of a feminized monster with dangerous eyes bring us back to Ovidian elegy: the *lena* Dipsas is also „a rather Medusan figure“:¹⁰⁷ her appearance, Ovid tells us, is dreadful because of her intimidating gaze – „from her eyes, too, double pupils dart their lightnings, with rays that issue from twin orbs“ (*oculis quoque pupula duplex / fulminat et gemino lumen ab orbe venit*: *am.* 1,8,15–16). Among her magical powers we find the ability to dye the moon – a faculty

¹⁰⁶ Fantham 1992, 108.

¹⁰⁷ Rimell 2006, 19.

which Ovid later claims for his own poetry too (*am.* 2,1,23–24); the poet informs us that he has himself seen blood dripping down from the stars because of Dipsas' magic (1,8,11–12). Dipsas begins her speech with the observation that a wealthy young man has been interested in Corinna: struck by her beauty, he stood motionless (*haesit et in vultu constitit usque tuo: am.* 1,8,24) – we see a similar reaction to female beauty in Ovid's Perseus who falls in love with Andromeda and „almost out of the sky as – dumbstruck by this vision of helpless, modest, loveliness – he forgets to flap his wings“.¹⁰⁸ The procuress Dipsas encourages her listener to deceive suitors by strategically „averting the gaze“ (*cum bene deiectis gremium spectabis ocellis: am.* 1,8,37) in the manner of Perseus when he attacked Medusa and carried her head away. The secretly listening poet of the *Amores*, however, is not a Perseus who, aided by a deity, knows how to attack the monstrous female from behind: he overhears only parts of Dipsas' speech because she stops talking when his „shadow betrays him“ (*me mea prodidit umbra: 109*), and it is likely that she even succeeds in „castrating“ him, as we see in the impotence-poem. Her recipe for deceitful manipulation of lovers by „sugaring of the pill“ recalls a lurking snake's ambush: „wicked poisons hide in sweet honey“ (*impia sub dulci melle venena latent: 104*) – and resembles the Lucanian dipsas' bite which is invisible and imperceptible to the victim Aulus and his observers who only notice his furious, thus stereotypically feminized, desire for water without realizing its poisonous background. After watching Aulus' suicide motionlessly, Cato asks his soldiers to avert *their* gaze to prevent them from being „castrated“ by the amphitheatrical spectacle themselves.

4 Coda: uncoiling transgressive entanglements

As a daughter, an avatar, and an intellectual heiress of Medusa, Lucan's *dipsas* attacks Aulus when he steps on its head – the part of her body that replicates what Medusa is famed for: her serpentine head – and harms without being seen or looked upon directly. As a daughter, an avatar, and an intellectual heiress of Ovid's Dipsas, the snake subverts the traditional values which Roman society is built upon and which Cato desperately strives to defend. The feminized nature the snakes embody conquers any notion of epic virtue and virility in the patriarchal, Stoic sense, anticipating Pompey's eventual defeat. Thereby, Lucan's *dipsas* magnifies politically what Ovid's Dipsas has begun on a private, amorous level. Darker, less humorous moods replace the joyful atmosphere of the *Amores*. Cato turns out to be an elegiacally unhappy lover of the Roman republic: his manly efforts are eventually insufficient to achieve his ideals. A modern reader is left to wonder whether his failure could have been avoided if he had not downplayed the hazards of Medusa's offspring in his patronizing way. Cato, unlike Lucan, has apparently not read Ovid's *Amores* carefully enough; otherwise, he would not have underestimated the blood-thirsty *dipsades'* threat of castration. He mistakes his surrounding for the

108 Liveley 2011, 61 on *met.* 4,676–677.

world of traditional high epic whereas the Libyan desert, the posthumous territory of the hybrid creature Medusa and her monstrous offspring, already suggests that generic purity is porous and prone to supernaturally transgressive disruption.

The many Ovidian references hint at the breakdown of the heroic world that Cato has attached himself to. The elegiac echoes represent an open affront to his moral values; he expects his troops to be fearless warriors, not effeminate lovers subject to bodily needs and extreme emotions. The only epic references in the Libyan passage direct us to the *Metamorphoses*, an inherently transgressive epic in which different genres and traditions are at play, especially in the episodes that involve hybrid creatures and monsters. If, as Eldred has suggested, Cato's soldiers each experience the cruel death inscribed in the snake's names – the bite of a *dipsas* induces fatal thirst, that of a *seps* leads to septicemia –, we might adapt her argument and infer that the appearance of a *hybrid* creature results, at least in Ovid and Lucan, in a transgressive hybridization of the epic genre and its traditional masculine ideals. Cato's attempt to restrain the Libyan snakes through Stoic self-control and appeals to manly honor fall short. He lacks, however, the whimsical irony of Horace's prescriptive poet who, although he pretends trying hard to ban the hybrid creature from his aesthetics of purity, knows that he does not escape his transgressive chimera's charms himself.

Looking for feminist empowerment in an epic concerned with civil war might be equally difficult as finding water in the Libyan desert. It certainly demands the sacrifice of some victims unwilling to adapt their gaze. But if we trace Lucan's *dipsas* back to her elegiac namesake, the procuress Dipsas, and her metamorphic ancestress Medusa, the mythical Libya might turn into an experimental test site of intertextual masculinities and female resistance against epic heroism, narrow morals, and monolithic genre conceptions.

Bibliography

- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz and S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 167–192.
- Armstrong, R. (2009), „Against Nature? Some Augustan Responses to Man-Made Marvels“, in: P. R. Hardie (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* (Classical Presences). Oxford, 75–94.
- Aston, E. (2011), *Mixanthrôpoi: Animal-Human Hybrid Deities in Greek Religion*. Liège.
- Barchiesi, A. (2001), „The Crossing“, in: S. J. Harrison (ed.), *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature* (Classical Presences). Oxford, 142–163.
- Bartl, A./Catani, S. (2010), „Bastard: Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung. Eine Einleitung“, in: A. Bartl (ed.), *Bastard: Figurationen des Hybriden zwischen Ausgrenzung und Entgrenzung*. Würzburg, 9–25.
- Bartsch, S. (1997), *Ideology in Cold Blood: A Reading of Lucan's Civil War*. Cambridge, MA.
- Bexley, E. M. (2010), „The Myth of the Republic: Medusa and Cato in Lucan, *Pharsalia* 9“, in: N. Hömke/C. Reitz (eds.), *Lucan's Bellum Civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* (Beiträge zur Altertumskunde 282). Berlin/New York, 135–153.

- Braund, S. M. (2001), „Genre – Introduction“, in: S. J. Harrison (ed.), *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature* (Classical Presences). Oxford, 137–141.
- Braund, S. M. (2008), *Lucan. Civil War* (Oxford World's Classics). Oxford.
- Brittnacher, H. R. (2009), „Biomonster oder: Das Unglück zu leben“, in: R. Borgards/C. Holm/G. Oesterle (eds.), *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung 48). Würzburg, 143–168.
- Cazzaniga, I. (1957), „L'episodio dei serpi libici in Lucano e la tradizione dei *Theriaka* Nicandrei“, in: *Acme* 10, 27–41.
- Citroni, M. (2009), „Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous“, in: P. R. Hardie (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* (Classical Presences). Oxford, 19–38.
- Cixous, H. (1976), „The Laugh of the Medusa“, trans. by K. Cohen and P. Cohen, in: *Signs* 1 (4), 875–893 (French original 1975).
- Cohen, J. J. (1996), „Monster Culture: Seven Theses“, in: J. J. Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, MN, 3–25.
- Conte, G. B. (1994), „Genre Between Empiricism and Theory“, in: G. B. Conte, *Genres and Readers. Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia*, trans. by G. W. Most. Baltimore, MD/London, 105–28 (Italian original Milano 1991).
- Derrida, J. (1980), „La loi du genre“, in: J. Derrida, *Parages*. Paris, 249–287 (repr. 1986).
- Dinter, M. T. (2010), „... und es bewegt sich doch! Der Automatismus des abgehackten Gliedes“, in: N. Hömke/C. Reitz (eds.), *Lucan's Bellum Civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* (Beiträge zur Altertumskunde 282). Berlin/New York, 175–190.
- Dinter, M. T. (2012), *Anatomizing Civil War: Studies in Lucan's Epic Technique*. Ann Arbor, MI.
- Eldred, K. O. (2000), „Poetry in Motion: The Snakes of Lucan“, in: *Helios* 27 (1), 63–74.
- Enterline, L. (2000), *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare* (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 35). Cambridge.
- Fantham, E. (1992), „Lucan's Medusa-Excursus: Its Design and Purpose“, in: *MD* 29, 95–119.
- Farrell, J. (2003), „Classical Genre in Theory and Practice“, in: *New Literary History* 34 (3) (= *Theorizing Genres II*), 383–408.
- Feeney, D. C. (1991), *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Feldherr, A. (2010), *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton, NJ.
- Felton, D. (2012), „Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome“, in: A. Mittman/P. Dendle (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous* (Ashgate Research Companions). Farnham, Surrey/Burlington, VT, 103–131.
- Ferriss-Hill, J. (2019), *Horace's Ars Poetica. Family, Friendship, and the Art of Living*. Princeton, NJ.
- Fischer, K. (2010), „Monsterromane – Romanmonster. Zur Gattungspoetik des Romans“, in: K. Röttgers/M. Schmitz-Emans (eds.), *Monster* (Philosophisch-literarische Reflexionen 12). Essen, 45–55.
- Foucault, M. (1977), „A Preface to Transgression“, in: D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, trans. by D. F. Bouchard and S. Simon. Ithaca, NY, 29–52.
- Foucault, M. (2003), *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974–1975*. Ed. by V. Marchetti and A. Salomoni, trans. by G. Burchell. London/New York.
- Gevaert, B./Laes, C. (2013), „What's in a Monster? Pliny the Elder, Teratology and Bodily Disability“, in: C. Laes/C. Goodey/M. Rose (eds.), *Disabilities in Roman Antiquity: Disparate Bodies, a capite ad calcem* (Mnemosyne Supplements 356). Leiden/Boston, 211–230.
- Gildenhard, I./Zissos, A. (2016), *Ovid, Metamorphoses, 3.511–733. Latin Text with Introduction, Commentary, Glossary of Terms, Vocabulary Aid and Study Questions* (Classics Textbooks 5). Cambridge.
- Gross, N. P. (1995), „Ovid, *Amores* 1.8: Whose Amatory Rhetoric?“, in: *CW* 89 (3), 197–206.
- Hardie, P. R. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.

- Hardie, P. R. (2009), „Introduction: Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture“, in: P. R. Hardie (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* (Classical Presences). Oxford, 1–19.
- Heinze, R. (1919), „Ovids elegische Erzählung“ (repr. in E. Burck [ed.] [1960], *Vom Geist des Römertums. Ausgewählte Aufsätze*. Darmstadt, 308–403.)
- Hinds, S. E. (1987), *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge.
- Hinds, S. E. (2000), „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, in: M. Depew/D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA/London, 221–244.
- Hopman, M. G. (2012), *Scylla. Myth, Metaphor, Paradox*. Cambridge.
- Housman, A. E. (1926), *M. Annaei Lucani Belli Ciuilis libri decem*. Oxford.
- Hudson, M. (2018), *Centaurs, Rioting in Thessaly. Memory and the Classical World*. s. l.
- Hughes, J. (2010), „Dissecting the Classical Hybrid“, in: K. Rebay-Salisbury/M. Sørensen/J. Hughes (eds.), *Body Parts and Bodies Whole: Changing Relations and Meanings*. Oxford/Oakville, CT.
- Jouteur, I. (2001), *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Louvain [u. a.].
- Jouteur, I. (2009), „Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice“, in: H. Casanova-Robin (ed.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figures de l'esthétique ovidienne à travers les âges*. Paris, 43–58.
- Keith, A. M. (2001), „Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1–5“, in: B. W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 235–269.
- Kenney, E. J. (ed.) (1994), *P. Ovidi Nasonis Amores*. Oxford/New York.
- Kroll, W. (1924), *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart (repr. 1964).
- Leigh, M. (2000), „Lucan and the Libyan Tale“, in: *JRS* 90, 95–109.
- Létoublon, F. (2009), „Autour des centaures“, in: H. Casanova-Robin (ed.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figures de l'esthétique ovidienne à travers les âges*. Paris, 23–34.
- Liveley, G. (2011), *Ovid's Metamorphoses: A Reader's Guide*. London.
- Lowe, D. (2010), „Medusa, Antaeus, and Caesar Libycus“, in: N. Hömke/C. Reitz (eds.), *Lucan's Bellum Civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*. Berlin/New York, 119–134.
- Lowe, D. (2015), *Monsters and Monstrosity in Augustan Poetry*. Ann Arbor, MI.
- Malamud, M. (2003), „Pompey's Head and Cato's Snakes“, in: *CPh* 98 (1), 31–44.
- Martindale, C. (1993), *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- McCune, B. C. (2013–2014), „Lucan's *militia amoris*: Elegiac Expectations in the *Bellum civile*“, in: *CJ* 109 (2), 171–198.
- McKeown, J. C. (1989), *Amores, II: A Commentary on Book One* (ARCA Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 22). Leeds.
- Miller, F. J./Goold, G. P. (1977), *Ovid. Metamorphoses, Volume I: Books 1–8*, trans. by F. J. Miller [1916]. Revised by G. P. Goold. Cambridge, MA.
- Morford, M. P. O. (1967), *The Poet Lucan: Studies in Rhetorical Epic*. Oxford.
- Most, G. W. (1992), „*Disiecti membra poetae*: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry“, in: R. Hexter/D. Selden (eds.), *Innovations of Antiquity*. New York, 391–419.
- Myers, K. S. (1994), *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor, MI.
- Myers, K. S. (1996), „The Poet and the Procureur: The *Iena* in Latin Love Elegy“, in: *JRS* 86, 1–21.
- Nelis, D. (2009), „Ovid, *Metamorphoses* 1.416–51: *nova monstra* and the *foedera naturae*“, in: P. R. Hardie (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture* (Classical Presences). Oxford, 248–267.
- Otis, B. (1970), *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge.
- Pietropaolo, M. (2018), „The Cyclopic Grotesque in Ovid's Tale of Galatea and Polyphemus“, in: *CJ* 114 (2), 192–214.
- Rimell, V. (2006), *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*. Cambridge/New York.

- Rosati, G. (2002), „Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*“, in: B. W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 272 – 304.
- Röttgers, K. (2010), „Monster gibt es nicht – oder doch?“, in: K. Röttgers/M. Schmitz-Emans (eds.), *Monster* (Philosophisch-literarische Reflexionen 12). Essen. 7 – 16.
- Schmitz-Emans, M. (2010), „Kleines Monster-ABC“, in: K. Röttgers/M. Schmitz-Emans (eds.), *Monster* (Philosophisch-literarische Reflexionen 12). Essen. 110 – 126.
- Sharrock, A. R. (1991), „Womanufacture“, in: *JRS* 81, 36 – 49.
- Sharrock, A. R. (1994), *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria* 2. New York.
- Tarrant, R. J. (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses* (Oxford Classical Texts). Oxford/New York.
- Tauchert, A. (2008), *Against Transgression* (Critical Quarterly Book Series). Malden, MA.
- Wheeler, S. M. (2002), „Lucan's Reception of Ovid's *Metamorphoses*“, in: *Arethusa* 35 (3), 361 – 380.
- Wick, C. (2004), *M. Annaeus Lucanus, Bellum civile, liber IX* (Beiträge zur Altertumskunde 202). Munich/Leipzig.
- Wyke, M. (1987a), „The Elegiac Women at Rome“, in: *PCPhS* 33, 153 – 178.
- Wyke, M. (1987b), „Written Women. Propertius' *scripta puella*“, in: *JRS* 77, 47 – 61.
- Wyke, M. (1989), „Mistress and Metaphor in Augustan Elegy“, in: *Helios* 16, 25 – 47.

Bernhard Söllradl

Das Epos auf Abwegen? Elegie, Hyperepisierung und der Sog der Tragödie bei Valerius Flaccus

Bekanntlich weicht Apollonios Rhodios in zwei entscheidenden Punkten – Heldenbild und Kampfdarstellungen – von den traditionellen Regeln epischen Dichtens ab. Sein Protagonist Jason, der meist unkriegerisch agiert und an κλέος nicht interessiert ist, repräsentiert einen Gegenentwurf zum homerischen Heldenideal.¹ Kampfhandlungen werden bei Apollonios entweder ausgespart oder in verfremdeter, unkonventioneller Weise in das Gedicht eingebracht. So schürt der hellenistische Dichter mehrmals durch Rüstungsszenen die Erwartung einer Aristie, lässt dann aber stattdessen eine Liebes- oder Fluchtszene folgen.² Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass Valerius Flaccus (anders als der republikanische Dichter Varro Atacinus, der wohl eine freie Übersetzung der hellenistischen *Argonautica* vorgelegt hat),³ in deutlicher Abkehr von seiner wichtigsten stofflichen Vorlage eine weitreichende ‚Episierung‘ des Stoffes anstrebt.⁴ Diese episierende Tendenz zeigt sich etwa an Jasons Ruhmstreben und an seiner

Anmerkung: Abweichend von den üblichen Autoren- und Werkkürzeln verwende ich in diesem Beitrag die Abkürzung *Arg.* für das Epos des Valerius Flaccus. Auf die *Argonautika* des Apollonios verweise ich mit dem Kürzel Apoll. Rhod. Ich zitiere den Text der *Argonautica* (mit leichten Abweichungen in Interpunktion und Orthographie) nach der Ausgabe von Liberman (1997/2002). Hinweise zu den sonst verwendeten Textausgaben im Literaturverzeichnis. Alle Übersetzungen stammen von mir. Für ihre wertvollen Anregungen und Hinweise zu diesem Beitrag danke ich Andreas Heil und Christoph Schwameis. Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) danke ich für die großzügige Gewährung eines Post-DocTrack-Stipendiums, mit dem die Fertigstellung dieses Beitrags gefördert wurde.

1 Vgl. Hershkovitz 1998, 108; Castelletti 2014, 174. Zum zweifelhaften Nachruhm der epischen Protagonisten bei Lucan siehe Kersten in diesem Band (S. 54f.). Zur Übertragung des (traditionell männlich kodierten) κλέος-Motivs auf Argia in Statius' *Thebais* siehe Heil in diesem Band (S. 138).

2 Siehe etwa Apoll. Rhod. 1,721–773 (Rüstungsszene mit anschließender Liebeszene); 4,207–210 (Rüstungsszene mit anschließender Flucht). Zur unkonventionell-innovativen Handhabung epischer Kampfszenen bei Apollonios siehe (nach wie vor lesenswert) Fränkel 1968, 469–472; außerdem Hunter 1993, 41–45 und Knight 1995, 82–121.

3 Vgl. Zissos 2008, xxii. Quintilian bezeichnet Varro von Atax als „Übersetzer eines fremden Werks“ (*interpres operis alieni: inst.* 10,1,87).

4 Debra Hershkovitz (1998) formuliert die wirkmächtige These, dass Valerius Flaccus eine „rehabilitation of the epic form“ und eine „re-epicization of the *Argonautica*“ anstrebe, also eine Rückbesinnung auf die traditionelle Poetik des Heldenepos, die auch eine Heroisierung Jasons miteinschleife (zustimmend Stover 2012, 181–218 und Castelletti 2014). Der Prozess der ‚Episierung‘ wird in der Forschungsliteratur häufig auf die Vorstellung einer ‚Vergilisierung‘ des Argonautenstoffes reduziert: Der Fokus auf die Rezeption dieses zentralen Vorbildtextes verstellt dabei mitunter den Blick für den größeren metagenesischen Diskurs in den *Argonautica*, bei dessen Analyse neben dem intertextuellen Programm auch nach

kriegerischen *virtus*,⁵ zudem an den Kampfszenen, die Valerius gegenüber Apollonios entweder deutlich erweitert oder – man denke an das ‚Schlachtenbuch‘ (Arg. 6) – neu einfügt.⁶

In diesem Beitrag gehe ich der Spannung nach, die Valerius Flaccus in sein Gedicht einschreibt, wenn er in Arg. 1 mit metaliterarischen und strukturellen Gesten die Absicht signalisiert, einen Stoff, der in seiner (seit Euripides) kanonischen Form unausweichlich auf ein tragisches Finale zuläuft,⁷ in Form eines *reges et proelia*-Gedichts darzustellen.⁸ Freilich zeichnet sich bereits im Eröffnungsbuch ab, dass die traditionellen epischen Gattungsgrenzen für das poetische Projekt des Valerius zu eng sein werden: In Prophezeiungen und Ekphrasen sowie an der programmatischen Schlüsselstelle 1,121–129 (Bau der Argo) entfaltet der Dichter ein in viele Richtungen offenes poetologisches Programm. Neben der Erweiterung der epischen ‚Gattungsformel‘ durch die Aufnahme elegischer und tragischer Elemente hat der Dichter auch die Hyperepisierung im Repertoire, d. h. die Übersteigerung traditioneller epischer Konventionen, etwa bei Kampfhandlungen, bei denen außergewöhnliche Waffen (z. B. Felsbrocken, Keulen) eingesetzt werden und außergewöhnliche Gegner (z. B. Mischwesen, Monster) bekämpft werden.⁹ Wie wir sehen werden, ist letztere Tendenz bei Valerius hauptsächlich an die Figur des Hercules gekoppelt. Am Beispiel dieses Helden soll exemplarisch gezeigt werden, dass bei fortlaufender Handlungsentwicklung insbesondere die Tragödie in diesem Epos einen immer stärkeren Sog entwickelt.

thematischen, formalen und metapoetischen Signalen zu fragen ist. Zum auffälligen Gattungsbewusstsein der flavischen Epiker siehe Barchiesi 2001, 351.

5 Zu Jasons heroischer Aufwertung gegenüber Apollonios siehe Hershkovitz 1998, 105–128 (Seite 125: „Valerius’ Jason surpasses his Apollonian alter-ego in leadership, bravery, and martial prowess, that is, in all the traditional qualities associated with the epic hero.“); Stover 2012, 181–218.

6 Vgl. Fucecchi 2014, 133: „War is a characterising theme of Valerius’ *Argonautica*, where – contrary to what happens in Apollonius – it often becomes narrative reality, to the point that it provides the argument of a whole book.“ Die Einfügung des ‚Schlachtenbuches‘ (Arg. 6) könnte von Apoll. Rhod. 3,350–353 bzw. 3,392–395 (vgl. 3,183–185) inspiriert sein und (wie die Apollonios-Stelle) auf eine sonst nicht belegte Mythenvariante hindeuten, in der die Argonauten für Aeetes einen Krieg gegen die Sauromaten führen. Das ‚Kriegsbuch‘ gibt dem Dichter die Gelegenheit, seine *Argonautica* in die Tradition des kriegerischen Epos einzureihen – die entsprechenden Vorbilder – die *Ilias*, die zweite *Aeneis*-Hälfte – sind in Arg. 6 permanent intertextuell präsent: vgl. Feeney 1991, 325 f. (Anm. 40: „taking up a hint of declined epic action in Apollonius“); Hershkovitz 1998, 221–228; Baier 2001, 10–14.

7 Zum tragischen Telos der epischen Mission vgl. Buckley 2014, 322: „the Argonauts will [...] sail on to an overdetermined tragic ending to their story.“ Zur überragenden Bedeutung der *Medea* des Euripides in der Argonautentradition siehe Zissos 2008, xx.

8 Zu definitorischen Eingrenzungen des Epos in Hinblick auf Thema (Krieg) und Protagonisten (männliche Helden) siehe Feeney 1991, 320; Hinds 2000; Barchiesi 2001; Farrell 2003.

9 Zur Bezeichnung des Hercules als ‚hyperepischer‘ Held siehe Hershkovitz 1998, 74 f. Der Begriff der ‚Hyperepisierung‘ stammt von Annette Baertschi (2010).

1 Verankerung und Aufbruch, oder: Tradition und Innovation im metapoetischen Diskurs der *Argonautica*

In *Arg.* 1 werfen bewusst platzierte metaliterarische Signale die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen eines argonautischen *reges et proelia*-Epos auf. Der Dichter aktiviert in der Themenankündigung typische Eposkonventionen und verdeutlicht damit, in welche Tradition er sein Gedicht eingereiht wissen will (Val. Fl. 1,1–4):

*prima deum magnis canimus freta pervia natis
fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus
rumpere flammifero tandem consedit Olympo*

Die erstmalige Durchquerung der Meere durch große Göttersöhne besingen wir, und das schicksalskündende Schiff, das es wagte, zu den Ufern des skythischen Phasis aufzubrechen und mitten durch die Prallfelsen einen Weg hineinzubrechen; am Ende nahm es seinen Platz am feuertragenden Olymp ein.

Die Bezeichnung der Protagonisten als „große Göttersöhne“ spiegelt epische Minimalformeln wieder, wie sie in programmatischen Passagen regelmäßig aufgestellt werden:¹⁰ Im Prolog der *Aitien* charakterisiert Kallimachos das Epos als durchlaufendes Gedicht in vielen tausend Versen, das die Taten von Königen oder Helden zum Inhalt hat (*aet. fr.* 1,1–6 Pf.). Horaz (*ars* 73) und Vergil (*ecl.* 6,3) bezeichnen die Protagonisten des Epos als *reges* bzw. *duces*. Wie um zu signalisieren, dass er derartige Gattungsbestimmungen zu befolgen gedenkt, bezeichnet der Dichter die Argonauten in *Arg.* 1 regelmäßig als „Könige“ oder „Anführer“: Als sich die Kunde von der Unternehmung verbreitet, strömt eine „Schar von Anführern“ heran, die sich im Krieg bewährt haben und durch ihren Ruhm hervorragen (*quae iam bellis spectataque fama / turba ducum*: 1,100 f.). Beim Opfer an die Meeresgötter bezeichnet Jason die Argo als ein von „Königen“ bemanntes Schiff (*presam regibus alnum*: 1,203). Der von seinem Erzieher Chiron begleitete Achill bewundert die „Anführer“ und saugt ihre hochtönenden Reden auf (*stupet in ducibus magnumque sonantes / haurit*: 1,262 f.). Bei der Verabschiedungsszene erklärt Aeson stolz, sein Sohn sei der „Anführer so vieler Könige“ bei der Fahrt über das Meer (*video nostro tot in aequore reges / teque ducem*: 1,342 f.).

Die Bezeichnung der Argo als „schicksalskündendes Schiff“ (*fatidicam ratem*) erklärt sich aus dem in den Schiffsbug eingebauten Balken der Eiche von Dodona, der dem

¹⁰ Der penibel nachrechnende Philologe könnte beanstanden, dass keineswegs alle Teilnehmer an der Argofahrt Göttersöhne sind – genau genommen befinden sich unter den bei Valerius im Argonautenkatalog (1,350–486) genannten 52 Fahrtteilnehmern nur vierzehn Göttersöhne (und fünf Götterenkeln): Der Dichter bedient sich in der Themenankündigung also einer (nicht unüblichen) poetischen Lizenz (vgl. Zissos 2008, 73 zu 1,1).

Schiff prophetische Gaben verleiht.¹¹ Das Eichenstück erscheint dem zaudernden Jason in 1,302/308–304 im Traum, um zu bestätigen, dass dem Schiff ein Platz am Firmament sicher sei.¹² Hätte Juno dies nicht versprochen, hätte sie das Holzstück nicht aus den schicksalskündenden Wäldern (*fatidicis ... silvis*: 1,303) fortreißen können. Solche Hinweise entwerfen das Gedicht als *fatum*-Epos in der Nachfolge der *Aeneis*, womit sich auch die weltgeschichtliche Bedeutung verbinden lässt, die Valerius der Argofahrt zuschreibt. Die an die *imperium sine fine*-Rede des vergilischen Jupiter angelehnte ‚Weltenplanrede‘ in 1,531–560 verdeutlicht die kosmische Dimension der Fahrt: Der Göttervater erklärt die Öffnung der Meere zum Ausgangspunkt einer Reihe von *translationes imperii*, die eine dauerhafte Verschiebung der Macht von Ost nach West nach sich ziehen werden. Die Argofahrt erscheint somit als Teil einer größeren weltgeschichtlichen Ordnung und scheint in ihrer historischen Tragweite mit der Fahrt der Aeneaden vergleichbar zu sein. Auch die im Proömium genannten Stationen, namentlich die Fahrt bis zum Ufer des Phasis, die Durchquerung der Symplegaden und die abschließende Verstirnung, vermitteln einen Eindruck von der kosmischen Größe der Unternehmung, die sie zum geeigneten Stoff für ein episches Gedicht macht.¹³

Im Anschluss an die vierzeilige *propositio* erfolgt mit der Bitte um Inspiration eine typische Geste des epischen Erzählers. Die göttliche Inspirationsquelle erlaubt dem Dichter – wie seinen Vorgängern in der epischen Gattung – Zugriff auf einen räumlich und zeitlich unbegrenzten Wissensschatz.¹⁴ Während sich die Bitte üblicherweise an eine (anonyme oder namentlich genannte) Muse bzw. alle Musen richtet,¹⁵ wendet sich Valerius – wohl in direktem Rekurs auf Apollonios¹⁶ – an den Dichtergott Apoll als höchste Autorität. Neben Apoll bezieht der Dichter aber auch noch eine zweite inspirierende Instanz mit ein, wenn er Kaiser Vespasian um die wohlwollende Förderung seines Liedes über die Taten früherer Helden bittet (*veterumque fave, venerande, canenti / facta virum*: 1,11f.).¹⁷ Diese Übersetzung eines Teils der Themenankündigung des Apollonios kommt einer Absichtserklärung des Dichters gleich:¹⁸ Der Verweis auf „die Taten früherer Helden“ ruft thematisch die traditionelle Poetik des Heldenepos auf, sind

11 Vgl. *Od.* 19,296–299; Hes. fr. 240,8 M-W; fr. 319 M-W; Aischyl. *Prom.* 832.

12 Mit der Verstirnung der Argo ist die Apotheose der Schiffe des Aeneas in *Aen.* 9,107–122 vergleichbar (ich danke Andreas Heil für diesen Hinweis): Legt man die beiden Texte nebeneinander, erscheint Valerius' Argo als Vorbild der vergilischen Schiffe, die *Argonautica*-Stelle paradoxerweise als ‚Vorbild‘ der vergilischen Darstellung. Zu Valerius' Strategie, die *Argonautica* als späten Proto-Text der epischen Tradition zu entwerfen, der – ein literaturchronologisches Adynaton – insbesondere die homerischen Epen vorwegzunehmen scheint, siehe Zissos 2008, xl–xlii.

13 Zum epischen Anspruch, Ereignisse von kosmischer Tragweite darzustellen, siehe Hardie 1993, 169; Stover 2012, 34; Hershkovitz 1998, 45.

14 Vgl. Hardie 2019, 29.

15 Hom. *Il.* 1,1; *Od.* 1,1; 2,484–485; Apoll. Rhod. 3,1; Verg. *Aen.* 1,8; 737.

16 Apoll. Rhod. 1,1: Φοῖβε ~ Val. Fl. 1,5: *Phoebe*.

17 Zu den poetologischen Implikationen der Kaiserapostrophe im römischen Epos siehe Kersten in diesem Band (S. 62).

18 Apoll. Rhod. 1,1: παλαιγενέων κλέα φωτῶν ~ Val. Fl. 1,11f.: *veterum ... / facta virum*.

die „Ruhmestaten der Männer“ (κλέα ἀνδρῶν, vgl. *facta virum*) doch auch Inhalt der Lieder, die Achill auf seiner Phorminx spielt und die dem Sänger Demodokos am Hof der Phaiaken von der Muse eingegeben werden.¹⁹ Die Orientierung am homerischen κλέος-Ideal gehört bei Valerius zum Selbstverständnis der Argonauten: Die Aussicht, bei der Fahrt nach Kolchis Heldenruhm (*gloria*) zu erwerben und sich durch Heldentaten ins Gedächtnis der Nachwelt einschreiben zu können, ist für Jason und seine Mitstreiter ein zentraler Ansporn.²⁰

Die bislang identifizierten Gattungsmarken weisen die *Argonautica* als traditionelles Heldenepos aus, was aber nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass der Dichter bereits im Proömium einen breiteren Bezugsrahmen aufspannt: In die *propositio* sind neben Apollonios-Reminiszenzen auch intertextuelle Referenzen auf Lucans Bürgerkriegsepos, Senecas *Medea* und möglicherweise auch auf Catulls Hochzeitsgedicht eingeflochten.²¹ Mit diesen subtilen Bezügen vermittelt bereits das Proömium einen Eindruck von der generischen Vielschichtigkeit des Gedichts, das Bereiche ausloten wird, die im römischen Gattungsdiskurs nicht zum Kernbestand traditioneller epischer Dichtung gerechnet werden: Bürgerkrieg, Tragödie, Liebe.²²

2 Argonautische Gattungspolyphonie in Arg. 1

Auf makrostruktureller Ebene nimmt *Arg.* 1 deutliche Anleihen beim Eröffnungsbuch der *Aeneis*. Neben den auch in *Aen.* 1 enthaltenen epischen Strukturelementen²³ enthält

¹⁹ Hom. *Il.* 9,189; *Od.* 8,73.

²⁰ Val. Fl. 1,75–78.96–102. Der Verweis auf das homerische κλέος-Ideal ruft die traditionelle Funktion epischen Dichtens auf, Heldentaten zu tradieren und in der Erinnerung der Nachwelt lebendig zu halten.

²¹ Lucan. 1,2: *iusque datum sceleri canimus* ~ Val. Fl. 1,1: *prima deum magnis canimus* (*canimus* an derselben metrischen Position); Sen. *Med.* 301f.: *audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit* ~ Val. Fl. 1,1–3: *prima ... canimus freta pervia ... / fatidicamque ratem*, *Scythici quae Phasidis oras / ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus / rumpere*; Catull. 64,6: *ausi*; 23: *deum genus*.

²² Zu Lucans Bürgerkriegsepos als Gegenentwurf zum traditionellen Heldenepos siehe Stover 2014, 290–295. Zur Lucan-Rezeption im flavischen Epos siehe die Beiträge in Ginsberg/Krasne 2018. Zwischen Tragödie und Epos besteht ein traditionelles Naheverhältnis: Bereits in der Antike finden sich Reflexionen über die Einbindung tragischer Elemente ins Epos (vgl. Servius zu *Aen.* 4,470: *tragice dixit, imitatus Euripidem*). Zu intergenerischen Interferenzen zwischen Epos und Tragödie siehe Ambühl 2019, 176–187 und in diesem Band (S. 25–37); Kersten in diesem Band (S. 54f.). Aufschlussreiche Fallstudien zum Tragischen im flavischen Epos bieten die Beiträge in Papaioannou/Marinis 2021. Frauen und Liebeshandlungen, die Ovid in seinen *sub specie amoris*-Zusammenfassungen von *Ilias* (*trist.* 2,371–374) und *Aeneis* (*trist.* 2,529–536) betont, werden in metagenerischen Passagen bei antiken Autoren regelmäßig als Fremdkörper und/oder Bedrohung der generischen Kohärenz des Epos entworfen (vgl. Hinds 2000; Farrell 2003). Im Proömium ist Catulls ‚Hochzeitsgedicht‘ nur als kaum vernehmbares Echo präsent (siehe Anm. 21); deutlich sind die Bezüge zu diesem Prätext in der Ekphrasis der Bilder am Schiffsbug (1,130–148, s. u.).

²³ Seesturm (*Aen.* 1,50–156 ~ Val. Fl. 1,574–692); Rede des Anführers an die Mannschaft (*Aen.* 1,198–205 ~ Val. Fl. 1,241–251); Jupiterprophezeiung (*Aen.* 1,254–296 ~ Val. Fl. 1,531–560); Gastmahl mit Darbietung des

der Schluss des Buches zusätzlich eine epische Totenbeschwörung mit anschließender Beschreibung der Unterwelt (1,730–850). Während der Einsatz traditionell-epischer Bauformen dem Text eine klare generische Identität verleiht, nimmt der Dichter an einer poetologischen Schlüsselstelle, dem durch Juno fokalisierten Bau der Argo (1,121–129), für seine Großdichtung das alexandrinische Stilideal in Anspruch, das mit traditionellen Vorstellungen epischen Dichtens im Widerstreit steht (1,121–129):²⁴

*fervere cuncta virum coetu, simul undique cernit
delatum nemus et docta resonare bipenni
litora. iam pinus gracili dissolvere lamna
Thespiaden iungique latus lentoque sequaces
molliri videt igne trabes remisque paratis
Pallada velifero quaerentem bracchia malo.
constitit ut, longo moles non pervia ponto,
puppis, et ut tenues subiere latentia cerae
lumina, picturae varios superaddit honores.*

125

Alles wimmelt von der Zusammenkunft der Männer; sie [sc. Juno] erkennt es, und dass zugleich von überallher Holz herangebracht wird und die Küsten von der gelehrten Axt widerhallen. Dann sieht sie, wie der Thespiade mit feiner Säge die Fichte spaltet, die Seiten [sc. des Schiffs] zusammengefügt und die geschmeidigen Balken bei langsamer Flamme nachgiebig werden, und dass Pallas – die Ruder sind bereit – Rahen sucht für den segeltragenden Schiffsmast. Als das Schiff dand, ein massiger Bau, undurchdringbar für die Meereswege auf langer Fahrt, und als feines Wachs in die verborgenen Fugen hineingelaufen war, fügte sie²⁵ noch verschiedenartigen Bildschmuck hinzu.

Die konventionelle Metapher vom Dichten als Fahrt über das Meer plausibilisiert, dass Valerius mit dieser Beschreibung des Schiffbaus über den eigenen dichterischen Prozess reflektiert.²⁶ Wie der Schiffsbauer Argus die Argo errichtet, so errichtet auch der Dichter seine Argo / seine *Argonautica*, wobei das Meer, auf dem das Schiff segelt, die schier unendlichen poetischen Möglichkeiten symbolisiert, die sich dem Dichter darbieten. Die Offenheit gegenüber einer Vielzahl poetischer Einflüsse wird an unserer Stelle ebenso signalisiert wie deren raffinierte Neubearbeitung, wenn es heißt, dass von überallher

Sängers Iopas bzw. Orpheus (*Aen.* 1,695–756 ~ Val. Fl. 1,252–295). Zur Inversion der Reihenfolge siehe Heerink 2014, 74–81.

24 Vgl. Marks 2017, 275: „Callimachus [...] came to represent for many Romans of the late Republican and Augustan periods a literary ethos alternative to, if not in direct conflict with, that of large-scale epic.“ Asper 2004, 51–53 bietet eine konzise Beschreibung des in der römischen Dichtung breit rezipierten kallimacheischen bzw. alexandrinischen Dichtungsstils.

25 Beide Bilder am Schiffsbug haben eine Hochzeit zum Inhalt, was Juno zur wahrscheinlichen Urheberin macht: Zudem ist sie in 1,121 (*cernit*) und 1,125 (*videt*) das Subjekt, das die Aktivitäten des Baumeisters Argus und der Pallas betrachtet (anders Baier 2001, 26–28, Dräger 2003, 326 zu 1,129 und Zissos 2008, 154 zu 1,129, die von einer Urheberschaft des Argus [Baier, Zissos] bzw. der Pallas [Dräger] ausgehen).

26 Zur metaphorischen Verknüpfung von Schiff und Gedicht bzw. Seefahrt und dichterischem Prozess siehe Prop. 3,3,22–24; Verg. *georg.* 2,41; 4,116f.; Ov. *ars* 3,26; *fast.* 1,4 mit Feeney 1991, 318 und Stover 2010, 640f. Vgl. auch die weiterführenden Beiträge zur „Poetik der Seereise“ in Baumann/Froehlich 2018.

Baumaterial bzw. -stoff herbeigebracht werde (*undique cernit / delatum nemus*) und die Küste erneut vom Schlag der gelehrten Axt widerhülle (*docta resonare bipenni / litora*):²⁷ Das Kompositum *re-sonare* zeigt als alexandrinische Fußnote die neuerliche Behandlung eines vielbearbeiteten Stoffes an, wobei mit der Erwähnung der *docta bipennis* das Ideal des *poeta doctus* aufgerufen wird.²⁸ Das feine Sägeblatt spaltet die Eiche, langsames Feuer macht die Balken geschmeidig, zartes Wachs verschleißt die Fugen – die gesamte Beschreibung strotzt vor kallimacheischen Signalwörtern (*gracilis, lentus, mollis, tenuis*), die im gattungstheoretischen Diskurs der frühen Kaiserzeit eingesetzt werden, um ein *genus tenue* – zu den ‚kleineren‘ Gattungen zählen insbesondere Bukolik und Elegie – vom Epos, dem *genus grande*, abzugrenzen.²⁹ An exponierter Stelle entfaltet der Dichter also ein poetologisches Programm, das die bisher aufgerufene epische Minimalformel in bedeutsamer Weise erweitert: Valerius kündigt an, die Argo und die epische Gattung alexandrinisch ‚renovieren‘ zu wollen.

Bei der direkt angeschlossenen Ekphrasis der Bilder am Schiffsbug (1,130–148) setzt der Dichter seine metapoetischen Reflexionen fort.³⁰ Auf dem ersten Bild ist die Hochzeit von Peleus und Thetis dargestellt (1,130–139), auf dem zweiten die ‚Lapithenhochzeit‘ (Perithous und Hippodamia) mit anschließender Kentauremachie (1,140–148).³¹ Vergleichspunkt ist das Hochzeitsthema. Das Scharnierstück ist die Figur des Kentauren Chiron, dessen Leierspiel am Schluss der ersten Bildbeschreibung steht.³² Die Auswahl und Gestaltung der Bilder sowie sprachliche Bezüge verweisen auf Catulls

27 Zu *silva* bzw. *nemus* als Metaphern für poetischen Stoff bzw. poetische Inspiration siehe Stover 2010, 642 und (speziell zu Statius' *Silvae*) Wray 2007 und Malaspina 2013.

28 Vgl. Heerink 2014, 84: „*resonare* [...] tropes Valerius' literary debt and affiliation in the construction of his Argo/*Argonautica*.“ Siehe auch Stover 2010, 640: „Valerius prompts his audience to consider him a highly skilled craftsman: he encourages us to regard this (re)building of Argo as the work a *doctus poeta*.“

29 Die Begriffe *parvus* und *magnus* werden zur Bezeichnung ‚niedrigerer‘ und ‚höherer‘ Dichtung häufig pointiert gegenübergestellt: vgl. Hor. *carm.* 1,6,1–12 (9: *tenuis grandia*); 3,3,70–72; 4,2,31–34; Mart. 9, pr. 5–8. Zur Programmatik der Stilbegriffe *gravis, magnus, maior, grandis, inflatus* bzw. *mollis, tenuis, gracilis, parvus, exiguus, angustus* siehe Nisbet/Hubbard 1970, 86 zu Hor. *carm.* 1,6,9; Feeney 1991, 323 Anm. 34; Hinds 1987, 141 Anm. 58. Zur inneren Hierarchie der hexametrischen Gattungen siehe Hinds 1987, 161 Anm. 25; Harrison 2007, 37 (zur Bukolik als ‚niedriger‘ Hexametergattung); Theodorakopoulos 1997 (zu Vergils dreistufiger Progression von Bukolik über das Lehrgedicht zum Epos); Hardie 2019, 45–47.

30 Vgl. Zissos 2002, 93: „The passage, an impressive innovation within the poetic tradition, carries an obvious metapoetic charge.“

31 Beide Stoffe sind sowohl episch als auch elegisch konnotiert: Die Hochzeit von Peleus und Thetis verweist auf Troja (und damit auf die *Ilias*), aber auch auf das elegische Epyllion Cat. 64 Die Kentauremachie evoziert Ovids Schilderung in den *Metamorphosen* (12,210–535), die Hyperepos und Elegie verbindet: In die drastischen Kampfschilderungen ist eine längere, größtenteils der Schönheitspflege der Hylome gewidmete Beschreibung eines Kentauren-Liebespaares eingeflochten (*met.* 12,393–422): Die Erwähnung dieser Stoffe und der implizite Hinweis auf die genannten multigenerischen Vorbildtexte weisen Catull und Ovid als direkte Vorläufer für die innovative Verknüpfung von Epos und Elegie in den *Argonautica* aus.

32 Vgl. Zissos 2008, 160 zu 1,137–139: „Chiron, the final word of the scene, provides an additional point of continuity qua centaur.“

Hochzeitsgedicht (*carmen* 64)³³ bzw. die ovidische Kentauromachie (*met.* 12,210–535)³⁴ und damit auf Texte bzw. Stellen, die zwar zur epischen Tradition gehören, aber jeweils eine Randposition einnehmen.³⁵

Ekphrastische Beschreibungen haben im Epos häufig proleptischen Gehalt und/oder funktionieren als *mise en abyme*, d. h. als selbstreflexive Passagen, die Tendenzen des Werkganzen widerspiegeln³⁶ – an unserer Stelle sind beide Aspekte zu berücksichtigen. Die dem elegischen Register entnommenen Begriffe *torus* und *ignis* sowie die Darstellung des behaglichen Gastmahls mit Wein und Gesang bei der in der Höhle vollzogenen Hochzeit kündigen programmatisch das Liebesthema an. Dagegen weckt die Darstellung der Kentauromachie auf der anderen Seite die Erwartung hyperepisch übersteigerten Kampfhandlungen: Epische Signalwörter wie *pugna*, *labor*, *hasta*, *ensis* und *gravis* erscheinen dicht gedrängt auf engem Raum; die Trunkenheit der nicht-menschlichen Kontrahenten, der Einsatz ungewöhnlicher Waffen – Mischkrüge, Tische, Altäre und Trinkbecher – sowie der um sich greifende Wahnsinn (*multo ... insanus Iaccho*: 1,140; *ense furens ... Aeson*: 1,144) stellen übersteigernde Verzerrungen epischer Konventionen dar.

Es lohnt sich, nach dem konkreten proleptischen Gehalt dieser Doppeldekphrasis zu fragen: Anders als bei Catull erscheint Thetis bei Valerius als Braut, die über die Vermählung mit Peleus unglücklich ist.³⁷ Die Wiederaufnahme der Formulierung *sedet deiecta in lumina palla* (1,132) in 8,204 (*deiecta residens in lumina palla*; das Präfix *re-* im Kompositum *residere* dient als metaliterarische Markierung der Wiederholung) entwirft Thetis als Vorläuferin Medeas, der wie der Meeresgöttin eine unglückliche Ehe bevorsteht. Die Hochzeitsfeier von Jason und Medea auf der Insel Peuce findet wie die Hochzeit von Peleus und Thetis in einer Höhle statt (1,136 ~ 8,256). Sprachliche Detailbezüge lassen die erste Hochzeitbeschreibung als komprimierte Fassung der zweiten

33 Dieses Vorbild wird durch prägnantes *torus* (1,137) angezeigt. Vgl. Hinds 1998, 127: „already in Ovid’s *Heroides* the ‘couch’ serves as a programmatic shorthand to specify allusion to Catull. 64, the marriage poem in which the couch itself quite literally dominates the action.“ An sprachlichen Bezügen fällt besonders Catull. 64,251 (*at parte ex alia ... Iacchus*) ~ Val. Fl. 1,140 (*parte alia ... Iaccho*) ins Auge. Bei Catull steht die Wendung am Ende der Theseus und Ariadne-Erzählung, bei Valerius leitet sie den Übergang vom ersten Bild zum zweiten (und damit von einer Schiffseite zur anderen) ein.

34 Das ovidische Vorbild wird durch die Nennung der Kentaurennamen Monychus, Clanis und Nessus angezeigt (vgl. Zissos 2008, 161 zu 1,140–148). Rekurse auf Ovid finden sich freilich bereits im ersten Bild (etwa *met.* 11,224: *ne quidquam ... Iove maius* ~ Val. Fl. 1,131: *nec Iove maiorem nasci ... Achillen*). Zu weiteren Bezügen zwischen *met.* 11,224–228 und dem ersten Bild am Schiffsbug siehe Zissos 2002, 94 Anm. 100.

35 Zum generischen Status von Catull. 64 als „small-scale epic“ mit speziellen stilistischen und thematischen Präferenzen siehe Thomson 1997, 387–392. Hömke 2019, 446–450 gibt einen Überblick über die Versuche, das Epyllion („that slippery subgenre of epic“) als Gattung zu definieren; zum Epyllion generell siehe Baumbach/Bär 2012. Zur hyperepisierenden Übersteigerung traditioneller epischer Konventionen in Ovids Kentauromachie siehe Mader 2013.

36 Zur Technik der ‚proleptischen Ekphrasis‘ siehe Harrison 2019. Zur Ekphrasis als *mise en abyme* siehe Heerink 2014, 72–74.

37 Vgl. Zissos 2008, 155 zu 1,130 f.

erscheinen.³⁸ Beide Hochzeiten sind auch als Präludium zum Tod der jeweiligen Nachkommen zu denken: Sowohl der in 1,133 erwähnte Achill als auch die Söhne von Jason und Medea finden vor ihren Eltern den Tod.³⁹

Während das erste Bild also allgemein das Liebesthema und konkret die Hochzeit von Jason und Medea anzukündigen scheint, wurde das von Ovids wilder Kentauro-machie inspirierte zweite Bild als Ankündigung der Nyktomachie (*Arg.* 3) gelesen, des Bürgerkriegs in Kolchis (*Arg.* 6) oder des Aufeinanderprallens der Argonauten mit ihren kolchischen Verfolgern, das sich in *Arg.* 8 anbahnt, bevor der überlieferte Text mit Vers 8,467 unvermittelt abbricht.⁴⁰ Hyperepisierende Tendenzen lassen sich in diesem Text also offenbar in mehreren Werkteilen nachweisen bzw. erwarten. Wie die Analyse der Hercules-Handlung zeigen wird, distanziert sich der Dichter aber von der Möglichkeit einer umfassenden Hyperepisierung seines Gedichts, wie sie den Vorstellungen Jupiters entsprechen würde (vgl. 1,561–566, s. u.).

Wir haben gesehen, dass mit der Beschreibung des Schiffbaus und der angeschlossenen Doppeltekphrasen ein poetisches Programm entworfen wird, das in einem Spannungsverhältnis zu stereotypen Eposdefinitionen steht. Der in eine vergilische Rahmung eingefasste Szenenkomplex 1,121–148 signalisiert das Vorhaben des Dichters, den Argonautenstoff als traditionelles Heldenepos zu erzählen, dabei aber eine poetische Form zu finden, die alexandrinischen Feinschliff, die Integration elegischer Elemente und hyperepische Übersteigerung zulässt.⁴¹ Die beunruhigende Prophezeiung des Mopsus nach dem Opfer an die Meeresgötter (1,211–226) lässt den unheilvollen Einfluss einer weiteren Gattung erahnen: Die Rede enthält Ausrufe, Interjektionen, kurzatmige Fragen, Imperative, rasch wechselnde Anreden und Fokuswechsel – Mopsus spricht wie eine tragische Bühnenfigur. Diese Assoziation bestätigt sich in der Vorstellung des Propheten im Argonautenkatalog (1,383–386), bei der es heißt, er trage den „purpurnen Kothurn“ (*punico ... cothurno*: 1,384) und einen „wallenden weißen Mantel“ (*circumfusa ... / palla ... alba*: 1,384f.): *cothurnus* und *palla* sind Erkennungszeichen der tragischen Gattung.⁴² Am Ende der düsteren Rede kündigt Mopsus in externer Prolepse den korinthischen Palastbrand und den Kindsmord an – Stoff der euripideischen und senecanischen *Medea* –, sodass an dieser Stelle erstmals der (jenseits der Eposgrenze liegende) Endpunkt der Jason-Handlung in den Blick gerät (1,224–226):⁴³

38 1,137 (*contra ignis viridique torus de fronde dapesque*) ~ 8,245f. (*ignem* Pollux undamque iugalem praetulit) ~ 8,255 (*gramineis* ast inde *toris* discumbitur) ~ 8,252–254 (*mox epulas et sacra parant; silvestria laetis / praemia venatu facili quaesita supersunt. / pars veribus, pars undanti despumat aeno*).

39 Vgl. Galli 2007, 112 zu 1,132.

40 Vgl. Baier 2001, 27–35; Zissos 2008, 161; Parkes 2014, 331–336.

41 Zur vergilischen Rahmung von Schiffsbau und Ekphrasen siehe Heerink 2014, 74–81.

42 *palla* und *cothurnus* werden auch in Hor. *ars* 278–280; Ov. *am.* 2,18,15; 3,1,12–14 als metaliterarische Gattungsmarken der Tragödie gemeinsam genannt. Die Junktur *punico ... cothurno* stammt aus Verg. *ecl.* 7,32 (ohne Konnex zur Tragödie).

43 Im Folgenden entwickelt sich die *Medea*-Tragödie zum zentralen proleptischen Fokus des Gedichts (vgl. 5,335–340; 6,44–47; 7,249–250; 8,247–251 mit Davis 2014; Battistella/Galli Milić 2020).

*quaenam aligeris secat anguibus auras
caede madens? quos ense ferit? miser, eripe parvos,
Aesonide! cerno et thalamos ardere iugales!*

225

Welche Frau ist das, die auf geflügelten Schlangen vom Mordblut triefend die Lüfte durchschneidet?
Wen richtet sie mit dem Schwert? Elender, entreiß ihr die Kleinen, Sohn des Aeson! Ich sehe auch die
Ehegemächer in Flammen stehen!

Die prophetische Frage, welche vor Blut triefende Frau (*quaenam ... / caede madens*) in die Lüfte entschwindet, enthält als rückwärts zu lesendes Anagramm bereits ihre Antwort – Medea (*c-AEDE M-adens*).⁴⁴ Die Aufforderung, die Kleinen ihrem rasenden Wüten zu entreißen, wird Jason, dem die Worte des Mopsus ein Rätsel bleiben, im kanonischen Verlauf der Erzählung nicht nachkommen. Die Mopsus-Rede ist in diesem Text der erste Hinweis auf das tragische Telos der *Argonautica*, die vom Ende her betrachtet nur das epische Vorspiel der Medea-Tragödie sind.⁴⁵

Ohne Vorbild in der Tradition fügt der Dichter an die Prophezeiung des Mopsus eine zweite Prophezeiung an (Rede des Idmon: 1,234–238), die als episches Korrektiv zur ersten funktioniert.⁴⁶ Idmon betont den *labores*-Charakter der Fahrt und heißt die Helden nach den süßen Umarmungen der Eltern zu streben. Die Beschreibung der Fahrt als schwere Mühsal (*praeduri plena laboris / cerno equidem*: 1,235 f.), die Apostrophe der Helden als „gewaltige Seelen“ (*ingentes ... animae*: 1,237) und die Sentenz *ratis omnia vincet*, „Das Schiff wird über alles triumphieren“ (1,236) betonen nach der verunsichernden Mopsus-Prophezeiung in programmatischer Sprache die Möglichkeit, die Argofahrt als epische Heldentat zu lesen. Die dissonante Doppelprophezeiung veranschaulicht die konkurrierenden generischen Stoßrichtungen, die dem Stoff innewohnen. Während der Argo nach Abschluss der Fahrt die Verstirnung bevorsteht, ist Heldenruhm und die Rückkehr zu den Eltern für Jason ausgeschlossen: Das Schiff mag auf ein episches Ziel zusteuern; Jasons Telos ist ein tragisches.

Eine weitere Perspektive auf den Stoff eröffnet sich, wenn sich Jupiter im Anschluss an die ‚Weltenplanrede‘ (1,531–560) direkt an seine Söhne richtet (1,561–566):

*tunc oculos Aegaea refert ad caerula robur
Herculeum Ledaque tuens genus atque ita fatur:
„tendite in astra, viri! me primum regia mundo
Iapeti post bella trucis Phlegraeque labores
imposuit: durum vobis iter et grave caeli*

565

⁴⁴ Vgl. Houghton 2017.

⁴⁵ Vgl. Buckley 2014, 319, die den Einfluss der senecanischen *Medea* betont: „by the end of the *Argonautica*, the gravitational pull of Seneca’s *Medea* has overwhelmed the epic. [...] Close attention to the role of Seneca’s tragic poetics [...] reveals the potential to read a carefully plotted, ever-widening fissure within the *Argonautica* as the epic systematically devolves into tragedy.“

⁴⁶ In Apoll. Rhod. 1,436–449 hält nur Idmon eine Prophezeiungsrede. Zu den Prophezeiungen des Mopsus und Idmon als tragische bzw. epische Interpretationen des Argonautenstoffes siehe Buckley 2014, 312 f.

institui.“

Dann richtet er seine Augen zum blauen Meer der Ägäis hin, sieht die Kraft des Hercules und die Nachkommen der Leda an und spricht dies: „Strebt zu den Sternen, ihr Männer! Mich hat nach dem Krieg gegen den grimmigen Iapetus und nach den Mühen von Phlegra königliche Macht an die Spitze des Kosmos gestellt: Einen harten und beschwerlichen Weg habe ich für euch in den Himmel eingerichtet.“

Mit dieser an Hercules, Castor und Pollux gerichteten Rede verspricht Jupiter seinen Söhnen die Apotheose nach dem Abschluss ihrer Heldenkarrieren. Indem er implizit die Gigantomachie als Modell für die Argofahrt ansetzt, deutet er aber auch an, welchen Erzählmodus er sich für dieses Gedicht wünscht.⁴⁷ Über die literarischen Vorlieben des Göttervaters erhält das Publikum am Ende des fünften Buches genauere Auskunft: Bei Festmählern im Olymp lässt Jupiter sich von den Musen offenbar regelmäßig (vgl. *adsuetus*) Gedichte vortragen, die seinen Triumph in der Gigantomachie zum Inhalt haben (5,692–694):

*tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas
Musarum chorus et citharae pulsator Apollo
fertque gravem Phrygius circum cratera minister*

Dann erscheint der Chor der Musen, gewohnt, die phlegräischen Kämpfe darzubieten, und der Lyraspieler Apoll, und der phrygische Mundschenk reicht den schweren Mischkrug umher.

Jupiters Vorliebe für Gigantomachiedichtung steht in schroffem Gegensatz zum frühkaiserzeitlichen Literaturgeschmack. Der Kampf der Götter gegen die Giganten gilt seit der augusteischen Zeit als Chiffre für eine aufgeblasene, schwülstig-übersteigerte Extremform epischen Dichtens und wird unter diesem Vorzeichen in der *recusatio* regelmäßig abgelehnt.⁴⁸ Während das zweite Bild am Schiffsbug – die Kentauiromachie – hyperepische Elemente in einem bestimmten Rahmen ankündigt, scheint Jupiter ein *carmen plus quam heroicum* vorzuschweben, in dem Hyperepisierung die Norm ist.

Zwischenfazit: Die bisher diskutierten Stellen zeigen, dass Valerius Flaccus in *Arg.* 1 Schritt für Schritt eine Poetik der Gattungspolyphonie entfaltet und unterschiedliche, teils konkurrierende generische Stoßrichtungen in sein Gedicht einschreibt. Im Proö-

⁴⁷ Zur Unterscheidung von ‚Gattung‘ und ‚Modus‘ siehe Harrison 2007, 16: Ein Text wird einer Gattung zugerechnet, wenn er die entsprechenden thematischen und formalen Erkennungsmerkmale mehr oder weniger vollständig aufweist. Innerhalb einer dominanten generischen Struktur kann jedoch vorübergehend ein von ihr abweichender Modus eingenommen werden, indem eine selektive Auswahl aus dem generischen Repertoire einer anderen Gattung integriert wird: Während Gattungen mit Substantiven bezeichnet werden (z. B. Elegie, Epos, Tragödie), werden Modi mit Adjektiven bezeichnet (z. B. elegisch, episch, tragisch). So wird Statius’ *Achilleis* etwa häufig als ‚elegisches Epos‘ bezeichnet (vgl. Ambühl 2019, 168 Anm. 3). Die Unterscheidung von Gattung und Modus lässt sich auch heranziehen, um Interferenzen zwischen Gattung und Subgattung (z. B. hyperepisches Epos) zu beschreiben.

⁴⁸ Vgl. etwa Prop. 2,1,19 f.; 2,1,39 f.; 3,9,47 f.; Hor. *carm.* 2,12,6–9; Ov. *am.* 2,1,11–16; *met.* 10,150 f.; *trist.* 2,333 f.; *Culex* 26–29. Zur Gigantomachie im augusteischen Dichtungsdiskurs siehe Hinds 1987, 127–133.

mium und darüber hinaus lässt der Dichter erkennen, den Argonautenmythos als traditionelles Heldenepos erzählen zu wollen. Diese Absicht wird durch die Bezeichnung der Fahrtteilnehmer als *reges* bzw. *duces*, die strukturelle Nachbildung berühmter *Aeneis*-Szenen, Jasons ‚homerisches‘ κλέος-Streben und Verweise auf das *fatum* (in Gestalt der Eiche von Dodona, in der ‚Weltenplanrede‘) vermittelt. Sie wird insofern modifiziert, als der Dichter in der poetologisch bedeutsamen Beschreibung des Schiffbaus alexandrinischen Feinschliff für sein Heldenepos reklamiert und programmatische Schlüsselbegriffe (*tenuis*, *mollis*, *gracilis*) nennt, die auf ‚kleinere‘ Gattungen verweisen. Zudem kündigt die Ekphrasis die Aufnahme elegischer Elemente (‚Liebe‘, ‚Hochzeit‘) bzw. Momente der hyperepischen Übersteigerung an, während Jupiter im ‚Epilog‘ zum ‚Weltenplan‘ seine Präferenz für einen hyperepischen Erzählmodus erkennen lässt. Das tragische Ende von Jasons Heldenkarriere, auf das dieses Epos unweigerlich zuläuft, gerät zum ersten Mal in Mopsus’ beunruhigender Prophezeiung nach dem Opfer an die Meeresgötter in den Blick. Indem Valerius permanent konkurrierende Gattungspoetiken aufruft, wird die Frage zentral, welche Adaptionen und Transformationen die epische Gattungsformel in diesem Gedicht durchlaufen muss, damit der Dichter ‚seine‘ Argo sicher ans Ziel bringen kann. Die folgende Analyse versucht, anhand der Hercules-Handlung exemplarisch auszuleuchten, wie sich die in *Arg.* 1 stetig steigende Spannung zwischen Heldenepos, Hyperepos, Elegie und Tragödie in den späteren Büchern des Gedichts entlädt.

3 *carmen plus quam heroicum*: Vom tragischen Ende eines hyperepischen Argonauten

In der Lemnos-Episode sorgt Hercules für die Überwindung einer elegisch kodierten Unterbrechung der epischen Argonautenmission. Die Ankunft der Argonauten auf der Insel und ihre Aufnahme durch die Lemnierinnen ist nach dem Vorbild der Aufnahme der Trojaner in Karthago gestaltet.⁴⁹ Diese intertextuelle Rahmung signalisiert, dass es sich bei dieser Episode um Valerius’ Version der elegischen Retardation (*mora*) der epischen Haupthandlung handelt.⁵⁰ Jason und die Argonauten, die sich den Annehmlichkeiten der Liebe hingeben (*indulgent thalamis*: 2,371), drohen ihr episches Ziel aus den Augen zu verlieren. Während in der *Aeneis* der von Jupiter gesandte Götterbote Mercur auftritt, um Aeneas zur Fortsetzung der Fahrt aufzufordern,⁵¹ ist es in den

49 Vgl. Hershkowitz 1998, 138–146; Heerink 2020, 194–196.

50 Der Aufenthalt auf Lemnos wird sowohl vom Erzähler als auch auf Figurenebene als Retardation (*mora*) bezeichnet, wobei der narratoriale Kommentar explizit macht, dass die Fahrtverzögerung der Fortsetzung der Liebesbeziehungen zwischen Argonauten und Lemnierinnen dient: vgl. 2,356 (*et deus ipse moras spatiumque indulget amori*); 2,407 f. ([Hypsipyle:] *ergo moras caelo cursumque tenentibus undis / debuimus?*); siehe auch Feeney 1991, 323 f.

51 Zu Vergils Dido-Episode als elegischer Retardation siehe Harrison 2007, 208–214; Heerink 2020, 187 f.

Argonautica Hercules, der Jason für das Herumsitzen (*resides*: 2,373) der säumigen Männer (*viris cunctantibus*: 2,377) tadelt und zur Weiterfahrt drängt (2,378–384).

Hercules, der sich zusammen mit Telamon von der Stadt ferngehalten hat (*integer urbis*: 2,374), skizziert in seiner Mahnrede seine Vorstellung vom Charakter der Unternehmung: Er habe sich der Fahrt angeschlossen, um die Symplegaden zu fixieren und einer zweiten Schlange Beute abzunehmen, nachdem er bereits die Äpfel der Hesperiden geraubt hat. Sein *amor* gelte allein Heldentaten: Das Verlangen nach diesen sei der einzige Grund, der ihn zur Teilnahme an der Fahrt über das Meer bewogen habe (*me tecum solus in aequor / rerum traxit amor*: 2,380 f.). Die Rede verfehlt nicht ihre Wirkung: Jason ist entflammt (*accensus*: 2,385) und befiehlt Argus und Tiphys, die Abfahrt vorzubereiten.⁵² Mit einem gewaltigen Schrei verlangt der Steuermann nach „Waffen und Männern“ (*arma viros*: 2,392) und den überall am Strand verstreuten Rudern. Der Rekurs auf das Incipit der *Aeneis* ist als metapoetischer Kommentar dessen zu lesen, was an dieser Stelle im Gedicht geschieht:⁵³ Ein elegisches Zwischenspiel ist überwunden – die epische Mission kann fortgesetzt werden.

Die Mahnrede des Hercules evoziert die Vorstellung vom Epos als Gedicht über Heldentaten, wie sie etwa Horaz in seiner präskriptiven Eposdefinition formuliert: „Taten von Königen und Feldherrn, grimmige Kriege – in welchem Versmaß das darzustellen ist, hat Homer gezeigt“ (*res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus*: Hor. *ars* 73f.). Die Erwartung, bei der Argofahrt Heldentaten zu vollbringen und sich so des Andenkens der Nachwelt zu versichern, erscheint in *Arg.* 1 als zentraler Ansporn der Fahrtteilnehmer (1,96–106) – insbesondere jener, die noch keine Gelegenheit hatten, Heldentaten zu vollbringen (*necdum data copia rerum*: 1,102; vgl. *rerum ... amor*: 2,381). Vor diesem Hintergrund scheint die Rede des Hercules den Zweck zu erfüllen, den untätig auf Lemnos herumsitzenden Argonauten ihre ursprüngliche epische Motivation wieder in Erinnerung zu rufen.

Dass ausgerechnet Hercules als derjenige auftritt, der die Argo auf Kurs hält, ist in diesem Gedicht aber nicht unproblematisch: Seine strikte Ablehnung von *amor* bzw. seine Umdeutung des Begriffs als eine Liebe, die nur Heldentaten gilt, muss in einem Argonautenepos, in dem auch die Liebesgeschichte von Jason und Medea zu erzählen ist, früher oder später zu Schwierigkeiten führen. Zudem gibt es immer wieder Hinweise, dass sich Hercules nicht in die Mannschaft einfüge; dass er für die Mission zu ‚groß‘

52 Wie *amor* (2,381) entstammt auch *accensus* (2,385) dem elegisch-erotischen Register (man denke an die konventionelle Metapher vom ‚Liebesfeuer‘: siehe Harrison 2007, 211). Beide Begriffe erfahren an unserer Stelle eine raffinierte generische Umkodierung, indem sie auf den wiedererwachten epischen Tatendrang der Argonauten bezogen werden. Vergleichbar ist die aus dem umgekehrten Blickwinkel erfolgende Bezeichnung des Liebesspiels als *proelia* oder *bella* (z. B. Hor. *carm.* 1,6,17; Ov. *am.* 2,18,12) – ein Beispiel für die Aneignung epischen (Kern-)Vokabulars durch die ‚kleineren‘ Gattungen Lyrik und Elegie.

53 Die Anfangsworte der *Aeneis* werden im nachvergilischen Diskurs rasch zur Chiffre für die epische Gattung an sich. In *trist.* 2,534 stellt Ovid *arma virumque* (Epos) und *toros* (Elegie) in der zweiten Pentameterhälfte pointiert gegenüber (*contulit in Tyrios arma virumque toros*).

sei.⁵⁴ Seine Keule ist so schwer, dass der Gefährte Hylas sie nicht einmal tragen kann (1,110 f.). Bei der Verteilung auf den Ruderbänken nimmt Telamon den vordersten Platz an der Backbordseite ein, während „Hercules, größer [als er], die andere Meereseite einnimmt“ (*altior inde / occupat Alcides aliud mare*: 1,353 f.). Die Übersetzung „größer“ trifft die Konnotationen von *altior* an unserer Stelle nur annäherungsweise, denn Hercules überragt Telamon und den Rest der Mannschaft in mehr als nur einer Hinsicht.⁵⁵ Er hat die größten körperlichen Kräfte, die spektakulärste Heldenkarriere⁵⁶ und als Jupitersohn die edelste Abstammung. Im Seesturm verleiht die schwere, zweieinhalb Füße umspannende Antonomasie *Amphitryoniades* und die Charakterisierung durch das epische Attribut *magnanimus*⁵⁷ der gewaltigen Größe und Stärke dieses Helden Ausdruck – diese ist gegen die Sturmwinde jedoch nutzlos (*inutile robur*: 1,634). Hercules verkörpert ein archaisches Heldentum und verfügt über übermenschliche Kräfte. Die Nutzlosigkeit seiner Kraft (*robur*) im Seesturm suggeriert jedoch, dass für den erfolgreichen Abschluss der Fahrt (und des Gedichts) andere Qualitäten ausschlaggebend sein werden.⁵⁸ Dass Hercules das Schiff bzw. das Gedicht unter seiner Last erdrücken könnte, ist dabei mehr als nur ein anschauliches Sprachbild: Beim Wettrudern (3,462–480) stemmt er sich hoch aufragend gegen die aufgewühlten Wellen (*intortis adsurgens arduus undis*: 3,476).⁵⁹ Überrascht vom Zerbrechen des Ruders, das seiner vollen Kraft nur wenige Schläge lang standhalten kann, stürzt Hercules auf die Männer auf den hinteren Ruderbänken und begräbt sie unter der Last seiner so großen Masse (*tantae ... molis*: 3,479).

Beunruhigend auch der Hass Junos auf den stärksten Argonauten.⁶⁰ Bei der Ankunft des Hercules beim Schiff gerät sie nicht in Zorn (*ira*), was sie mit ihrem Pendant in der *Aeneis* verbinden würde, sondern sie zeigt Züge des Wahnsinns (*amens*: 1,111), der sie etwa in Senecas *Hercules furens* charakterisiert.⁶¹ Bekanntlich steht am Anfang dieses Stücks eine hasserfüllte Prologrede Junos. Valerius stellt dem Monolog der Göttin in 1,113–119 die Erklärung voran, die Göttin erneuere ihre üblichen Klagen (*solitosque novat Saturnia questus*: 1,112). Als metaliterarischer Ausdruck scheint *solitos* dabei

54 Vgl. Gärtner 1994, 99–101; Lovatt 2014, 212–221.

55 Vgl. Zissos 2008, 245 zu 1,353–355.

56 Anders als bei Apollonios (1,317–320.1347 f.) hat Hercules bei Valerius seine *labores* zum Zeitpunkt der Argofahrt bereits abgeschlossen (vgl. Gärtner 1994, 93; Buckley 2014, 320).

57 Zu *magnanimus* als (auf Homerweisende) epische Gattungsmarke siehe Keith 2017, 284.

58 Zu Hercules als problematischem Modell für die Argonauten siehe Blum 2017.

59 Der omnipräsente kallimacheische Topos von der reinen Quelle (vgl. Kall. *Ap.* 108–112, s. u. Anm. 80) lässt vermuten, dass hier Stilmetaphorik mitschwingen könnte: Der grobe und ungestüme Hercules repräsentiert einen dichterischen Modus, der sich mit der poetologischen Erklärung des Dichters in 1,120–129 (s. o.) schwer in Einklang bringen lässt.

60 Bei Apollonios wird das Motiv nur punktuell angedeutet (1,996 f.); bei Valerius ergibt sich aus seiner vollen Entwicklung eine konfliktreiche Spannung bezüglich Junos Doppelrolle als Unterstützerin der Argo und Widersacherin des Argonauten Hercules (vgl. Hershkowitz 1998, 159–171).

61 Vgl. Buckley 2014, 320. Zur generischen Kodierung der Begriffe *ira* und *furor* siehe Ambühl in diesem Band (S. 25–37).

zweierlei anzukündigen: Zum einen die Wiederholung der Rolle Junos als epische Antagonistin, zum anderen (und ganz besonders) die Wiederholung ihrer Rolle als tragische Widersacherin des Hercules.

Die beschriebenen Tendenzen (Ablehnung von elegischem *amor*, Hang zu hyper-epischem Übermaß, Junos Zürnen) prägen die Auftritte des Hercules in den *Argonautica* bis zu seiner Trennung von der Mannschaft in *Arg.* 3. In der Hesione-Episode, der Dolionenschlacht und der Hylas-Episode reflektiert der Dichter über die in der Hercules-Figur angelegten generischen Potentiale, dessen Trennung von der Mannschaft am Beginn von *Arg.* 4 Anlass für eine poetologische Neubestimmung des Gedichts gibt.

Nachdem Hercules mit seiner Mahnrede den Aufbruch vom „zarten Lemnos“ (*tenuis Lemnos*: 2,431) angeregt hat und dies metaliterarisch als Fortführung einer vorübergehend elegisch retardierten epischen Haupthandlung markiert wird (s.o.),⁶² vermittelt der Kampf gegen das Seeungeheuer zur Befreiung Hesiones (2,455–578) eine Vorstellung von der Art epischen Dichtens, die Hercules repräsentiert.⁶³

Die Landung der Argonauten bei Troja gehört nicht zu den traditionellen Bestandteilen des Stoffes: Valerius dürfte diese Mythenvariante der von Diodor übermittelten Fassung des Dionysios Skytobrachion entnommen haben.⁶⁴ Die Episode wird deutlich als Einfügung markiert, wenn Hercules (nur an dieser Stelle) als *ductor* (2,468; vgl. *ducem*: 2,509) bezeichnet wird, was auf seinen Status als Anführer der Argofahrt hindeutet, den er in manchen (von Valerius sonst nicht befolgten) Mythenvarianten innehat.⁶⁵ Einen Hinweis, dass es sich bei dieser Episode um ein zusätzliches Abenteuer, ja einen Umweg handelt, enthält möglicherweise auch die Beschreibung der Küste, von der es heißt, sie winde sich in sanfter Krümmung (*blando / anfractu*: 2,451 f.).⁶⁶

Der Vergleich mit den ovidischen Prätexten zeigt, dass Valerius das Liebesmotiv in der Hesione-Episode gezielt ausschaltet.⁶⁷ Bei Ovid wird Andromeda nach ihrer Befreiung als Preis und Grund für die Heldentat des Perseus bezeichnet (*met.* 4,738 f.), der sich nach dem Kampf wäscht und das Medusenhaupt ablegt (4,740–743). An einer weiteren Vorbildstelle, Apolls Kampf gegen Python in *met.* 1,438–451, folgt auf den hyperepischen Kampf die elegische Daphne-Erzählung.⁶⁸ Valerius unterlässt eine solche Verknüpfung von (Hyper-)Epos und Elegie. Hercules soll als Belohnung nicht die Ehe mit

⁶² Zu *tenuis* als poetologischem Signalwort siehe Hinds 1987, 141 Anm. 58; Harrison 2007, 72.

⁶³ Zur Hesione-Episode siehe Hershkovitz 1998, 72–77; Keith 2014, 273–275. Die wichtigsten Vorbilder sind der Kampf des Hercules gegen das Monster Cacus in *Aen.* 8,190–267 und die Erzählung von Perseus und Andromeda in *Ov. met.* 4,663–764.

⁶⁴ Zu Dionysios Skytobrachion als Quelle für Valerius Flaccus siehe Galli 2014.

⁶⁵ Zissos 2008, xxiv; Galli 2014, 149 f.

⁶⁶ Vgl. Keith 2014, 274: „Valerius’ choice of verb (*legunt*) hints at his own ‚reading‘ in the epic tradition, while the ‚winding‘ shore along which his heroes walk also implies their author’s narrative digression from a narrowly focused Argonautic itinerary.“

⁶⁷ Vgl. Buckley 2006, 61: „Valerius [...] makes a clear attempt to ‚de-eroticise‘ the *Metamorphoses*-inspired episode, disassociating the Flavian character from the ‚elegiac‘ hero the Ovidian Perseus presents.“

⁶⁸ Vgl. Hardie 2005, 91: „Apollo, who has just killed the Python in a hyper-epic dragon-slaying episode, is diverted into the world of elegy.“

Hesione, sondern die Pferde des Laomedon erhalten. Anstatt sich nach der Rettung des Mädchens auf eine Hochzeitszeremonie vorzubereiten, legt er sich seine Waffen um die stolzen Schultern (2,544f.). Der angeschlossene Vergleich mit dem siegreichen Stier (2,546–549) wirkt im Detail unpassend, denn die Rückkehr des Stiers zum väterlichen Hain und die im Krieg gerächte Liebe (2,548f.) hat auf der Handlungsebene keine Entsprechung.⁶⁹ Hercules befindet sich in der Fremde und zeigt keinerlei erotisches Interesse an Hesione.

In der Kampfbeschreibung erscheint das von Neptun geschickte Seeungeheuer als Bedrohung von kosmischer Dimension:⁷⁰ Die Augen flackern wie Sterne, ein donnern-des Krachen erschüttert das gewölbte Maul, der gewaltige Schwanz durchmisst das Meer, das paradoxerweise dem Monster nachfolgt (*illam ... pontus / prosequitur*: 2,503f.), welches von seinem eigenen Sturm angetrieben wird (*sua cogit hiems*: 2,505); die Sturmwinde erregen keine vergleichbaren Fluten (*non fluctibus aequis*: 2,505). Diesem Ungetüm stellt sich Hercules freudig entgegen, wie der Erzähler durch Telamon fokalisiert:

*ecce ducem placitae furiis crudescere pugnae
surgentemque toris stupet immanemque paratu
Aeacides pulsantque graves ut terga pharetrae.*

510

Da! Der Aeacide staunt, wie der Anführer, vom Wahnsinn des freudig erwarteten Kampfes ergriffen, wild und grimmig wird (*crudescere*),⁷¹ wie er an Muskeln anschwillt, schrecklich groß in seiner Rüstung, und wie der schwere Köcher an den Rücken schlägt.

Verweise auf die gewaltige Größe der Kontrahenten und die jedes Maß übersteigende Dimension des Kampfes finden sich auch abseits dieser Beschreibung gehäuft: Hercules stehe nicht einmal den Göttern Neptun und Apoll an Körperkraft nach (2,492–494), während das Seemonster wie eine ganze Armee heranstürme (*agmine toto / pistris adest*: 2,530f.). Bei seinem Auftauchen in der sigeischen Bucht ballt das gewaltige Ungeheuer (*monstrum ingens*: 2,479) das Meer zusammen (*adglomerare fretum*: 2,499): Der gewaltige Körper presst die Meeresfluten von sich, die dadurch gestaut und zusammengedrängt werden. Vom untersten Grund wühlt das Monster das Meer auf (2,513). Wie Hesione erklärt, lasse es sich weder an Bergen noch am Meer messen (2,479f.). Indes weckt die Beschreibung des Ungeheuers durch den Primärerzähler Assoziationen mit

⁶⁹ Zu den Quellen und der Einbettung dieses Stiergleichnisses siehe Gärtner 1994, 93–97 und Hershkowitz 1998, 75.

⁷⁰ Zu den literarischen Vorbildern dieses Monsters, das auf einer ganzen Reihe epischer und tragischer Untiere basiert, siehe Hershkowitz 1998, 75f. Emma Buckley (2006, 61) erkennt in der Beschreibung des Monsters „a seam of gigantomachic imagery.“

⁷¹ Das Verb *crudescere*, vor Valerius in epischer Sprache nur von Kriegen, die heftiger und blutiger werden, wird hier zum ersten Mal auf einen Menschen (bzw. Halbgott) bezogen, wobei weniger die etymologische Verbindung der Wortwurzel *crudus* mit „Blut“ (*cruor*) eine Rolle spielt, sondern vielmehr ihr Bedeutungsspektrum „roh“, „wild“, „grob“ (vgl. ThlL 4,1232,41–72; 1326,24–26 s.v. *crudescere*).

einem mächtigen Felsen: Sein Nacken ist steil aufragend (*ardua cervix*: 2,502), seine Masse lässt schaudern (*molem horrificam*: 2,518) und sein Rücken ist felsig (*scopulosaque terga*: 2,518). Die Assoziation des Monsters mit einem Felsen erfolgt auch auf Gleichnisebene: Der Pfeilhagel des Hercules bewegt das Ungeheuer ebenso wenig wie Regengüsse den sizilischen Eryx ins Tal bewegen könnten (2,522 f.).

Valerius signalisiert deutlich, dass der Kampf zwischen Hercules und dem Seemonster das übliche epische Maß übersteigt. Bei Ovid braucht Apoll tausend Pfeile, um Python zu töten – am Ende des Kampfes ist sein Köcher fast leer (*met.* 1,441–444). Diesen hyperepischen Moment in den *Metamorphosen* überbietet Valerius noch, denn bei ‚seinem‘ Seeungeheuer zeigen Pfeile überhaupt keine Wirkung: Also wirft Hercules seine Waffen weg (*proicit arma manu*: 2,527),⁷² um einen Felsbrocken nach dem Monster zu schleudern und es mit seiner Keule zu erschlagen.⁷³ Die Abwendung von *arma* – ein metaliterarischer Begriff, der die epische Gattung an sich bezeichnet – geht mit der Hinwendung zu einem ursprünglicheren Heldentum einher, das den Kampf gegen Monster und den Einsatz roher, primitiver Waffen (Felsbrocken, Keulen) beinhaltet.⁷⁴

Der hyperepisierende Charakter der Episode wird auch durch das permanent aufgerufene Motiv vom ‚Kampf in der Höhe‘ unterstrichen, dem vor dem Hintergrund der antiken Unterscheidung zwischen ‚niedrigen‘ und ‚höheren‘ Gattungen (wobei das Epos als *genus grande* die Spitzenposition einnimmt) metaliterarische Bedeutung zukommt.⁷⁵ Hesione ist hoch am Fels (*in alta / rupe*: 2,462 f.) gefesselt. Um sich dem Kampf zu stellen, springt Hercules auf die Klippe (*insiluit scopulo*: 2,513). Nachdem er den Felsbrocken losgerissen hat, steht er erhöht mitten im Wasser (*stat mediis elatus aquis*: 2,532). Nach der Bezwingung des Monsters leuchtet er zwischen den Klippen und den Gipfeln des rohen Felsens hervor (*in scopulos crudique cacumina saxi / emicat Alcides*: 2,541 f.).⁷⁶

Als hyperepische Überhöhung wird der Kampf an drei Schlüsselmomenten auch durch die Verwendung des Wortes *surgere* ausgewiesen, das in der antiken Gattungstheorie als *terminus technicus* den Wechsel von einer niedrigeren in eine höhere Gattung bezeichnet.⁷⁷ Das Monster erhebt sich aus dem Meer (*consurgere ponto / belua*:

72 Vgl. *Aen.* 8,220 f. (*rapit arma manu nodisque gravatum / robur*) mit Buckley 2006, 62.

73 Das Schleudern von Felsbrocken repräsentiert nicht nur ein hyperepisches, archaisches Heldentum (vgl. *Aen.* 8,250; *Ov. met.* 3,59 f.), sondern ist auch die bevorzugte Kampftechnik der Giganten (siehe Stover 2012, 141).

74 Vgl. Hershkovitz 1998, 74 Anm. 148: „Hercules is discarding the standard epic accoutrements (*arma*) of the warrior here, and displaying instead his own superhuman, hyper-epic strength against the monster.“

75 S. o. Anm. 29.

76 In der *Thebais* steigt der Götterverächter Capaneus zum Kampf gegen Jupiter auf die Mauern Thebens und befindet sich beim Kampf gegen den Göttervater – wie Hercules beim Kampf gegen das Seemonster – an einem Gipfelpunkt (*Stat. Theb.* 10,837–882). In beiden Epen geht Hyperepisierung also mit der Positionierung des Helden an einem erhöhten Punkt auf der Vertikalachse einher. Der hyperepische Charakter des Kampfes wird in der *Thebais* explizit gemacht, wenn die pervertierte Aristie des Capaneus mit der Gigantomachie verglichen wird (*Theb.* 10,909). Zu Capaneus vgl. Walter 2014, 137–143.

77 Vgl. *Verg. ecl.* 10,85 (mit Harrison 2007, 73); *Ov. am.* 1,1,27 f.; *Pont.* 3,3,31 f.; *Quint. inst.* 10,2,22.

2,478 f.),⁷⁸ vor dem Kampf schwillt Hercules an Muskeln an (*surgentemque toris*: 2,510), das Ungeheuer erhebt den Hals, bevor es von Hercules mit dem Felsbrocken erschlagen wird (*Alcides saxoque prior surgentia colla / obruit*: 2,533 f.). Die Formulierungen suggerieren nach dem elegischen Zwischenspiel auf Lemnos ein Anheben des Tonfalls und einen generischen Aufstieg, den die Figur des Hercules noch über das im Epos übliche Maß hinausführt.

Die Tat des Hercules erfüllt Jupiters implizite Forderung nach Taten, die seinen eigenen in der Gigantomachie ebenbürtig sind; gleichzeitig reibt sich die Einbindung eines hyperepischen Monsterkampfes aber mit dem Anspruch, ein alexandrinisch verfeinertes episches Gedicht zu verfassen.⁷⁹ In Rekurs auf Kall. *Ap.* 108–112 wird das kallimacheische Stilideal von römischen Dichtern häufig mit dem Bild von der klaren, reinen Quelle veranschaulicht.⁸⁰ Vielleicht bezieht sich Valerius auf diesen Topos, wenn er erzählt, wie die Argonauten nach dem Kampf erschrecken, weil sie die Argo plötzlich in einer Blutlache stehen sehen (*horrescunt subitoque vident in sanguine puppem*: 2,541).⁸¹ Das Wasser ist vom Blut des Ungeheuers besudelt.

Metaliterarisch aufgeladen könnte an unserer Stelle auch der Einsatz des Wortes *volumen* sein: An einer Stelle heißt es, dass Monster werfe sich „in tausend Windungen“ auf das Meer (*incumbentem per mille volumina pontus*: 2,503), an einer anderen, Hercules schaudere vor den „weiten Wirbeln“ des hochaufragenden Monsters (*horruit ... celsi spatiosa volumina monstri*: 2,514). Charakterisiert der Dichter das Motiv ‚Monsterkampf‘ mit solchen Formulierungen als abgegriffenen Stoff, der bereits in „tausend Buchrollen“ (*per mille volumina*) behandelt wurde?⁸² Wird nicht auch ein belesenes, literarisch feinsinniges Publikum vor der (neuerlichen) Schilderung eines solchen Kampfes schaudern – und damit die Reaktion des Hercules spiegeln (*horruit*: 2,514; vgl. *horrescunt*: 2,541) –, da vergleichbare Kampfschilderungen bereits „umfangreiche Buchrollen“ (*spatiosa volumina*) füllen? Sollte diese Deutung zutreffen, charakterisiert der Dichter den dichterischen Modus, den Jupiter im ‚Weltenplan-Epilog‘ implizit einfordert, als wenig attraktiv für sein poetisches Projekt. Die deutliche Markierung der Hesione-Episode als Einfügung suggeriert überdies, dass es sich bei Hercules’ Kampf

⁷⁸ Zu Schiff und Meer als Symbolen für das Gedicht bzw. poetische Gestaltungsmöglichkeiten s. o.

⁷⁹ In augusteischen *recusationes* wird die Gigantomachie regelmäßig abgelehnt, weil sie allzu pompöse und aufgeblähte Dichtung inspirieren würde: s. o. Anm. 48.

⁸⁰ Vgl. Hor. *carm.* 3,16,29; *epist.* 1,10,20; 1,16,12 f.; Verg. *ecl.* 2,59; Ov. *am.* 2,16,2; *fast.* 2,250. Siehe auch Hor. *carm.* 2,3,6; 2,3,12 mit Nisbet/Hubbard.

⁸¹ In der Prometheus-Episode variiert der Dichter das Motiv vom besudelten Wasser: Nach Hercules’ Kampf gegen Jupiters Adler trieft die Luft von schwarzem Regen (5,176).

⁸² Man könnte an den berühmten *Aitien*-Prolog denken, wo Kallimachos durchlaufende Gedichte in vielen tausend Versen ablehnt (*aet.* 1,3–5 Pf.). Sollte ein Bezug vorliegen, würde Valerius den kallimacheischen Gedanken noch übersteigern (tausend Buchrollen statt tausend Versen). Möglicherweise lässt sich auch eine subtile Anspielung auf die „tausend Pfeile“ (*mille ... telis*: Ov. *met.* 1,443) heraushören, die Apoll beim Kampf gegen Python benötigt. Damit wäre ein konkretes Beispiel für den hyperepischen Dichtungsmodus aufgerufen, von dem sich Valerius in meiner Deutung im Folgenden distanziert.

gegen das Seeungeheuer um einen isolierten Moment der konzentrierten Hyperepisierung handelt, der im poetischen Programm der *Argonautica* eine Anomalie darstellt.

Der Unwille des Dichters, den Argonautenmythos als eindimensionales Hyperepos zu erzählen, ist auch in der Nyktomachie in *Arg.* 3 feststellbar. Das Nachtgefecht, bei dem die Argonauten unwissentlich ihre Gastfreunde bekämpfen und töten, wird in Gleichnissen permanent mit dem Kampf gegen die Titanen, die Giganten oder Typhon verglichen, wobei die Argonauten stets mit der Seite der Olympier verknüpft werden.⁸³ Doch diese Rollenzuschreibung erscheint nur dann passend, wenn die Argonauten als Vollstrecker des *fatum* betrachtet werden, die mit der Öffnung der Meere den von Jupiter gewünschten militärischen Wettstreit zwischen Ost und West ermöglichen und mit der Nyktomachie ein erstes Beispiel für die neuartigen Kriege in Jupiters neuer Weltordnung liefern.

Abgesehen von der ‚Weltenplan‘-Ebene ist die Gigantomachie jedoch ein unpassendes Modell für das Nachtgefecht: Die Dolionen machen sich weder der Hybris schuldig, noch sind sie eine kosmische Bedrohung wie Typhon, die Giganten oder die Titanen. Sie werden vielmehr aufgrund eines tragischen Irrtums zum Opfer einer göttlichen Intrige: König Cyzicus erlegt bei der Jagd unwissentlich und getäuscht (*deceptus*) vom Verlangen nach Beute einen Löwen der Kybele (3,20–26). Damit erregt er den Zorn der Göttin (vgl. *tantae non immemor irae*: 3,27), der sich im Nachtgefecht, das sie veranlasst, mit voller Wucht entlädt. Als die Argonauten im Morgengrauen erkennen, dass sie keine Feinde, sondern ihre Gastfreunde getötet haben, werden sie vom Dichter mit Agaue verglichen, als sie bemerkt, dass sie im Wahn ihren eigenen Sohn erschlagen hat (3,249–266). Die Kriegsbegeisterung der Helden schlägt in lähmende Trauer um. Sie begreifen den Mord an den Gastfreunden als tragischen Fehler und als Befleckung mit einer moralischen Schuld, die Mopsus erst in einem Entsöhnungsritual tilgen muss, bevor die Fahrt fortgesetzt werden kann (3,362–461).⁸⁴

Die Deutungsmöglichkeit der Dolionenschlacht als irdische Gigantomachie ist auf Gleichnisebene in den Text eingeschrieben, aber stark limitiert. Nicht zuletzt widerspricht sie dem subjektiven Empfinden der Argonauten, die sich in einer Tragödie wiederzufinden scheinen.⁸⁵ Mit dem vorgezogenen Sonnenaufgang geht die niederschmetternde Einsicht in das eigene Vergehen einher (3,249–258). Weit entfernt davon, dass die Argonauten im Nachtgefecht epischen Ruhm erworben hätten, beflecken sie sich vielmehr mit *nefas* und moralischer Schuld.

Die in der Cyzicus-Episode spürbare Spannung zwischen epischer Ambition und tragischem Rahmen spiegelt den zentralen generischen Konflikt der *Argonautica* im Kleinen wider. Dieser Konflikt wird am Ende des dritten Buches auch auf der Figurenebene ausgetragen, wenn die als tragische Rachegöttin agierende Juno eine Intrige spinnt, um den hyperepischen Helden Hercules aus dem Gedicht zu drängen: Nach dem

⁸³ Vgl. Stover 2012, 113–150; Söllradl 2023, 79–90.

⁸⁴ Zum Entsöhnungsritual des Mopsus in der Cyzicus-Episode siehe Stover 2012, 170–178; Walter 2014, 42–51; Söllradl 2023, 369–378.

⁸⁵ Zu Anleihen bei der Tragödie in Valerius' Cyzicus-Episode siehe Cowan 2021; Papaioannou 2021.

Ruderbruch und der Landung in Mysien wird Pallas von Juno instruiert, den Ausbruch des Kampfes zwischen Aeetes und Perses um den Thron von Kolchis bis zur Ankunft der Argonauten zu verzögern (3,492–505). Die jungfräuliche Göttin durchschaut den Hinterhalt und die List Junos, deren Rolle als Widersacherin des Hercules durch die Bezeichnung als Stiefmutter (*novervae*: 3,506) hervorgehoben wird.⁸⁶ Nach dem Zwiegespräch mit Pallas hält Juno eine weitere Monologrede, die wie ein tragischer Prolog funktioniert.⁸⁷ Die Göttin erklärt ihren Hass auf Hercules und kündigt an, die Furien und die Unterwelt in Bewegung setzen zu wollen (*mox et Furias Ditemque movebo*: 3,520).

Um Hercules von der restlichen Mannschaft zu trennen, veranlasst sie die Entführung des Hylas, den sie der Nymphe Dryope verspricht: Diese zieht den Knaben, als er Jagd auf einen von Juno aufgeschreckten Hirsch macht, zu sich in ihren Teich hinab. Die Reaktion, die Hercules auf den Verlust des Knaben zeigt – seine Blässe, sein Zittern, sein kalter Schweiß (3,572–577), – evoziert bekannte Topoi tragischen Wahnsinnsrausens.⁸⁸

Unfähig, die Suche nach dem verlorenen Gefährten abubrechen, irrt Hercules durch die Wälder und kehrt nicht mehr zu den Argonauten zurück, die nach einer von Valerius neu geschaffenen Beratungsszene am Strand von Mysien die Entscheidung treffen, ihren größten und mächtigsten Begleiter zurückzulassen. Diese Zurücklassung wird metaliterarisch als Überwindung einer retardierenden Episode markiert, denn Hercules verfällt nach dem Verlust des Hylas nicht nur in tragischen Wahnsinn: Das Motiv vom Brennen der Liebe (*urit amor*: 3,736) und der Vergleich mit einer trauernden Löwin (!) in 3,737–740 verbindet ihn auch und ausgerechnet mit Vergils Dido.⁸⁹

Die Erklärung dieser überraschenden Parallele gelingt nur, wenn das metapoetische Gewicht des vergilischen Prätextes einkalkuliert wird. Wir haben bereits gesehen, dass der Aufenthalt der Trojaner bei Dido in der Lemnos-Episode im Sinne einer elegischen Retardation der epischen Mission aufgerufen wird. Während im zweiten Buch Hercules derjenige ist, der die säumigen Argonauten zur Weiterfahrt drängt, impliziert seine am Ende des dritten Buches erfolgte Verknüpfung mit Dido, dass er nun selbst zum Teil einer zu überwindenden (und elegisch kodierten) Retardation der Haupthandlung

⁸⁶ Im *Hercules furens* wird Juno regelmäßig als *noverca* bezeichnet (Sen. *Herc. f.* 21.112.908.1018.1201.1236). Zur Konnotation dieser Bezeichnung Junos vgl. Zissos 2008, 145 zu 1,111–119.

⁸⁷ Vgl. Buckley 2014, 321. Die Rede Junos in 3,510–520 ruft dem Lesepublikum nicht nur ihre beiden großen Hassmonologe in der *Aeneis* (1,37–49; 7,293–322) in Erinnerung, sondern enthält auch deutliche Reminiszenzen an Junos Prologrede in Senecas *Hercules furens* (1–124).

⁸⁸ Vgl. Buckley 2014, 321.

⁸⁹ Valerius' Löwengleichnis greift den berühmten Vergleich der Dido mit einer verwundeten Hirschkuh auf (*Aen.* 4,68–73 ~ Val. Fl. 3,737–740). Der Rekurs auf das Gleichnis wird durch die Übernahme des Topos vom Brennen der Liebe aus demselben Prätext ergänzt (*Aen.* 4,68: *urit amor infelix Dido* ~ Val. Fl. 3,736: *urit amor*). Vgl. Heerink 2020, 199–201.

geworden ist.⁹⁰ Diese Entwicklung ist nur konsequent, wenn wir uns vor Augen führen, dass es bereits früher Signale gab, dass es nicht Hercules sein kann, der diesem Gedicht die Richtung vorgibt: Die hyperepische Befreiung der Hesione erscheint als narrative Digression und repräsentiert einen Erzählmodus, der sich mit den thematischen Anliegen des Gedichts nur schwer in Einklang bringen lässt. Die mit Hercules verknüpfte Möglichkeit, die Nyktomachie als irdische Gigantomachie zu lesen, steht in schroffem Widerspruch zu ihrem tragischen Charakter. Beim Wettrudern verlangsamt der Ruderbruch des Hercules das Schiff und zwingt die Mannschaft zur Unterbrechung der Fahrt.⁹¹ Um diese Mission meistern zu können, sind offenbar andere Qualitäten gefragt als die überbordende Kraft dieses überbordenden Helden mit seiner „nutzlosen Keule“ (*inutile robur*: 1,634).

4 *i, Furias Veneremque move*: Das generische Nachspiel einer göttlichen Intrige

Die Apotheose ist das persönliche Telos des Hercules,⁹² aber nicht das Telos der *Argonautica*: Ein ‚Cameo-Auftritt‘ in *Arg.* 5, bei dem Hercules den Prometheus von seiner Marter im Kaukasusgebirge befreit (5,154–176), und ein Gleichnis in *Arg.* 8, das die Aufnahme des Helden im Olymp und seine Bewirtung durch Hebe zum Inhalt hat (8,228–231), geben schlaglichtartige Einblicke in den weiteren Verlauf seiner Heldenkarriere, die sich nach der Trennung von der Mannschaft jedoch weitgehend *off-camera* vollzieht. Denn Jason (und mit ihm das Gedicht) steuert einem anderen Ziel entgegen. Am Ende der Heldenlaufbahn des Argonautenführers stehen nicht Ruhm und ewiges Andenken bei der Nachwelt, sondern das unglückliche Ende der Liebesbeziehung mit Medea, der Palastbrand von Korinth und der Kindsmord. Junos Intrige stellt die Weichen dafür, dass die Erzählung diese Richtung einschlagen kann: Ohne Hercules ist Jason auf Medea angewiesen, um das goldene Vlies rauben zu können,⁹³ und diesem Erzählstrang wird der Dichter in der zweiten Werkhälfte den größten Teil seiner Aufmerksamkeit widmen.

⁹⁰ Der Dichter führt diese Assoziation fort, wenn er in 4,25 auf die Klagen (*questus*) des Hercules hinweist. Zur elegischen Konnotation des Wortes *questus* bzw. zum vermeintlichen Ursprung der Elegie als ‚Klagegattung‘ siehe Hor. *ars* 75; Heerink 2020, 191 Anm. 15.

⁹¹ Vgl. 2,483 (*tardior... Tiphys*) mit Adamietz 1976, 46. Zur metonymischen Bezeichnung der Argo durch den Namen des Steuermanns vgl. Apoll. Rhod. 2,619 f.

⁹² Die Apotheose des Hercules steht in den *Argonautica* unmittelbar bevor (vgl. 4,35 f.). Emma Buckley (2014, 324) erkennt in der Erzählung von der Befreiung des Prometheus Hinweise auf die baldige Vergöttlichung des Helden.

⁹³ Vgl. Feeney 1991, 324: „Robbing Jason of Hercules means that the gaining of the fleece cannot remain a martial endeavour.“

Dass dieser Erzählfokus eine generische Neudefinition des Gedichts nötig mache, suggeriert die olympische Szene am Beginn des vierten Buches (4,1–14):⁹⁴

*atque ea non oculis divum pater amplius aequis
sustinuit natique pios miseratus amores
Iunonem ardenti trepidam gravis increpat ira:
„ut nova nunc tacito <te> pectore gaudia tollunt!
haeret inops solisque furit Tiryntius oris,* 5
*at comite immemores Minyae facilesque relicto
alta tenent. sic Iuno ducem fovet anxia curis
Aesonium, sic arma viro sociosque ministrat.
iam quibus incertam bellis Scythicaeque paventem
gentis opes, quanta trepidam formidine cernam!* 10
*tum precibus, tum me lacrimis et supplice dextra
adtemptare veto. rerum mihi firma potestas.
i, Furias Veneremque move! dabit impia poenas
virgo nec Aeetae gemitus patiemur inultos.“*

Das ertrug der Göttervater nicht länger mit gleichmütigem Blick, und aus Mitleid mit der treuen Liebe seines Sohnes tadelte er die verängstigte Juno hart in glühendem Zorn: „Wie sie dich nun aufrichten, die neuen Freuden in der schweigsamen Brust! Hilflös hängt der Tiryntier an einsamen Ufern fest und verliert den Verstand, aber die Minyer denken nicht an den zurückgelassenen Gefährten und setzen die Fahrt über das Meer leichtfertig fort. So unterstützt Juno in ängstlicher Sorge den aesonischen Anführer, so verschafft sie Waffen dem Mann und Gefährten! Von welchen Kriegen verunsichert und verängstigt wegen der Macht des skythischen Volkes, in welchem Grauen werde ich dich bald zittern sehen! Dann verweigere ich es dir, mich mit Bitten, mit Tränen und mit der bittstellenden Rechten aufzusuchen. Fest ist meine Macht über das Geschehen. Los, setz die Furien und Venus in Bewegung! Das treulose Mädchen wird ihre Strafe bekommen und nicht werden wir die Klagen des Aeetes ungerächt erdulden.“

Aus Zorn über das unrühmliche Ausscheiden seines Sohnes zieht sich Jupiter also frustriert zurück und überlässt es Juno, die Erzählung nach ihrem Gutdünken zu steuern. Er herrscht sie an, die Furien und Venus in Bewegung setzen (*i, Furias Veneremque move: 4,13*) – der pointierte Einsatz metaliterarischer Signalwörter lässt eine generische Umkodierung des Gedichts erwarten: Die Jupiterrede scheint zu implizieren, dass das als Heldenepos begonnene Gedicht nun immer stärker in den Bann Medeas und damit der Elegie und der Tragödie geraten wird.⁹⁵

Doch wenn dadurch der Eindruck von generischer Instabilität entsteht, ist dies ein raffinierter Täuschungsversuch des Dichters: Tatsächlich kündigt Jupiters harsche Aufforderung nur die Fortführung (und Ausdehnung) von Tendenzen an, die von Beginn an zur generischen Konfiguration dieses Gedichts gehören. In *Arg. 1* deuten die Mopsus-Prophezeiung und die ekphrastische Beschreibung des ersten Bildes am Schiffsbug

⁹⁴ Zu den generischen Implikationen der Stelle siehe Feeney 1991, 322–326; Buckley 2014, 319.

⁹⁵ Zur elegischen bzw. tragischen Konnotation der Medea-Figur vgl. Buckley 2014, 313–319; Walter 2014, 14; Blum 2019, 83; Heerink 2020, 196–199.

programmatisch auf tragische und elegische Elemente voraus. Diese metaliterarischen Signale im Eröffnungsbuch werden in der Lemnos- und der Cyzicus-Episode auf der Darstellungsebene umgesetzt.⁹⁶ Am Beginn des vierten Buches erhält Juno von Jupiter die Befugnis, das Gedicht in ihrem Sinne zu lenken und dabei die Furien und die Liebesgöttin Venus einzubeziehen: So werden die Tragödie und die Elegie an exponierter Stelle als zentrale Einflüsse der *Argonautica* anerkannt.

Jupiters Zornrede sollte dabei nicht als programmatische Ankündigung einer ‚unkriegerischen‘ zweiten Werkhälfte nach dem Muster des hellenistischen Vorbilds missverstanden werden: Der neu geschaffene Bruderkrieg zwischen Aeetes und Perses gibt Jason und den Argonauten die Gelegenheit, sich auf dem Schlachtfeld als epische Helden auszuzeichnen.⁹⁷ Der Bürgerkrieg von Kolchis mag „nichts weiter als die Vorgeschichte zur Liebesgeschichte von Jason und Medea“⁹⁸ sein, nimmt aber trotzdem einen großen Teil des Werks ein und konturiert insofern seine generische Identität, als der Dichter in *Arg.* 6 Gelegenheit hat, epische Kämpfe nach dem Vorbild der *Ilias* und der zweiten *Aeneis*-Hälfte zu erzählen.⁹⁹ Das ‚Schlachtenbuch‘ ist somit jener Teil des Werkes, der der Vorstellung vom Epos als *reges et proelia*-Gedicht am ehesten entsprechen kann. Mit der innovativen Einfügung eines ‚Kriegsbuchs‘ erfüllt der Dichter entsprechende Erwartungen, die metaliterarische Signale im Eröffnungsbuch schüren. Der Dichter wendet sich also auch nach der Trennung der Argonauten von Hercules nicht vom Anspruch ab, die *Argonautica* als kriegerisches Heldenepos zu erzählen. Was er weitgehend aufgibt, ist der mit Hercules verknüpfte hyperepische Erzählmodus, von dem er sich vor der olympischen Szene in *Arg.* 4 immer wieder implizit distanziert hat.

Mit der Neuordnung der Figurenkonstellation beim Übergang von der ersten auf die zweite Werkhälfte stellt sich dem Dichter die reizvolle Aufgabe, das wechselseitige Verhältnis der Gattungen neu auszutarieren: Es gilt, eine neu geschaffene epische Kriegshandlung (Bürgerkrieg von Kolchis) mit einer elegischen Liebeshandlung (Jason und Medea) so zu verweben, dass die Voraussetzungen für das tragische Telos des Stoffes geschaffen werden. Dieses ambitionierte Vorhaben erfordert eine neue dichterische Form: Daher bittet der Dichter die Muse im Zwischenproömium in *Arg.* 5 nicht nach dem Vorbild Vergils um „größere Gesänge“, sondern, wie um seinen Innovationswillen zu unterstreichen, um „andere Gesänge“ (5,217–221):

⁹⁶ Zu elegischen Elementen in der Lemnos-Episode siehe Antoniadis 2017. Cowan 2021 diskutiert Instanzen der tragischen Wiedererkennung (ἀναγνώρισις) in der Cyzicus-Episode. Zum tragischen Charakter des Nachtgefechts, der sich etwa durch Vergleiche mit Figuren aus dem thebanischen Sagenkreis ergibt, siehe auch Söllradl 2023, 79–90.

⁹⁷ Ein erster deutlicher Hinweis auf die innovative Einfügung einer längeren Kriegserzählung (s. o. Anm. 6) findet sich in der an Pallas gerichteten Trugrede Junos in 3,487–508.

⁹⁸ Walter 2014, 109. Die ‚Ergebnislosigkeit‘ des Krieges auf Handlungsebene eröffnet die reizvolle Deutungsmöglichkeit, den Bürgerkrieg in Kolchis als ‚epische Retardation‘ (und somit als Gegenstück zu der – seit Vergil konventionellen – ‚elegischen Retardation‘) zu lesen. Vgl. Fucecchi 2014, 113: „the heroic-epic parenthesis cannot decisively affect the standard plot and, generally speaking, is to be considered no more than a factor of delay.“

⁹⁹ S. o. Anm. 6.

*incipi nunc cantus alios, dea, visaque vobis
Thessalici da bella ducis. non mens mihi, non haec
ora satis. ventum ad furias infandaque natae
foedera et horrenda trepidam sub virgine puppem;
impia monstriferis surgunt iam proelia campis.*

220

Erhebe nun andere Gesänge, Göttin, berichte von den Kriegen des thessalischen Anführers – du hast sie gesehen. Mir reicht nicht der Geist, dieser Mund ist nicht genug. Wir sind zu den Furien gelangt, zum unsäglichen Bündnis der Tochter und zum Erzittern des Schiffs unter der schrecklichen Jungfrau. Schon erheben sich ruchlose Kämpfe auf den monsterträchtigen Feldern.

Mit dieser Ankündigung blickt der Dichter nicht nur auf das ‚Kriegsbuch‘ und Jasons *labores* voraus, sondern auch auf die Furien, den Liebespakt und die Jungfrau, die das Schiff (und dieses Gedicht) erzittern lassen wird.¹⁰⁰ Damit ist das weitere Programm dieses Gedichts umrissen, das fest in der Tradition des homerisch-vergilischen Heldenepos verankert ist und gleichzeitig permanent zu neuen generischen Ufern aufbricht. Jupiter spottet in seiner Empörung über Junos Vorstellung davon, wie dieses Epos zu schreiben ist: „So unterstützt Juno in ängstlicher Sorge den aesonischen Anführer, so verschafft sie Waffen dem Mann und Gefährten“ (*sic Iuno ducem fovet anxia curis / Aesonium, sic arma viro sociosque ministrat*: 4,8).¹⁰¹ Die Aufweichung rigider epischer Gattungsnormen mag nicht Jupiters literarischem Geschmack entsprechen – für einen epischen Dichter, der sich am vielschichtigen Argonautenstoff versucht, ist es aber notwendig, das Epos als flexible und offene Gattung aufzufassen, um sein dichterisches Projekt mit Erfolg bewältigen zu können.

5 Fazit

Valerius Flaccus unternimmt in den *Argonautica* den ambitionierten Versuch, den vielschichtigen Argonautenmythos im Format einer epischen Großdichtung darzustellen, wobei der Stoff an den Dichter die Anforderung stellt, generisch unterschiedlich kodierte Elemente stimmig zu verbinden. Das Aufrufen konkurrierender Gattungspoetiken in *Arg.* 1 unterstreicht die diesbezügliche Unzulänglichkeit der gattungstheoretischen Forderung nach einem *reges et proelia*-Gedicht, die insbesondere ein Argonautenepos nicht erfüllen kann – die jedenfalls darzustellende Liebesbeziehung zwischen Jason und Medea sowie das dem Stoff inhärente tragische Telos geben die Richtungen vor, in welche die engen Gattungsgrenzen jedenfalls zu erweitern sind, um die poetische Vision einer epischen Elegie bzw. eines elegischen Epos mit tragischem Ausgang umsetzen zu können.

¹⁰⁰ Vgl. Walter 2014, 14.

¹⁰¹ Man beachte den neuerlichen Rekurs auf die Anfangsworte der *Aeneis*, die wie in Hercules' Scheltrede auf Lemnos herangezogen werden, um als metagenerische Marke die epische Gattung an sich zu bezeichnen: vgl. Feeney 1991, 324.

Die ins Eröffnungsbuch eingeschriebenen metapoetischen Signale weisen neben der Integration elegischer und tragischer Elemente auch auf die Möglichkeit einer hyperepisierenden Übersteigerung epischer Konventionen hin. Wie die Analyse der Hercules-Handlung gezeigt hat, geht der Dichter zum hyperepischen Erzählmodus aber auf Distanz. Die in erster Linie an Hercules gekoppelte Tendenz zur Hyperepisierung wird durch Junos Intervention in *Arg.* 3 stark eingeschränkt. Jupiters daran anschließende Aufforderung an Juno am Beginn des vierten Buches, die Furien (Tragödie) und Venus (Elegie) in Bewegung zu setzen, zeigt als programmatische Schlüsselstelle an, mit welchen Elementen Valerius Flaccus die traditionelle epische Gattungsformel in den *Argonautica* anreichert, ohne den Anspruch aufzugeben, ein kriegerisches Heldenepos schreiben zu wollen: Nach der Distanzierung vom hyperepisierenden Erzählmodus stellt er sich in der zweiten Werkhälfte der Herausforderung, mit der Verknüpfung von Krieg und Liebe eine Tragödie in die Wege zu leiten.

Literatur

- Adamietz, J. (1976), *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus* (Zetemata 67). München.
- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 167 – 192.
- Asper, M. (2004), *Kallimachos. Werke*. Darmstadt.
- Baertschi, A. M. (2010), „Drama and Epic Narrative: The Test Case of Messenger Speech in Seneca's *Agamemnon*“, in: I. Gildenhard/M. Revermann (Hgg.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Berlin, 249 – 268.
- Baier, T. (2001), *Valerius Flaccus. Argonautica Buch VI. Einleitung und Kommentar* (Zetemata 112). München.
- Barchiesi, A. (2001), „Genealogie letterarie nell'epica imperiale: fondamentalismo e ironia“, in: E. A. Schmidt (Hg.), *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine* (Entretiens sur l'antiquité classique 47). Vandœuvres/Genève, 315 – 362.
- Battistella, C./Galli Milić, L. (2020), „Foreshadowing Medea: Prolepsis and Intertextuality in Valerius Flaccus“, in: N. Coffee/C. Forstall/L. Galli Milić/D. Nelis (Hgg.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry. Contemporary Approaches* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 64). Berlin/Boston, 205 – 241.
- Baumann, M./Froehlich, S. (Hgg.) (2018), *Auf segelbeflügelten Schiffen das Meer befahren. Das Erlebnis der Schiffsreise im späten Hellenismus und in der Römischen Kaiserzeit* (Philippika. Altertumswissenschaftliche Abhandlungen 119). Wiesbaden.
- Baumbach, M./Bär, S. (Hgg.) (2012), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden.
- Blum, J. (2019), „'What Country, Friends, Is This?' Geography and Exemplarity in Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: T. Biggs/J. Blum (Hgg.), *The Epic Journey in Greek and Roman Literature* (Yale Classical Studies 49). Cambridge, 59 – 88.
- Buckley, E. (2006), *Valerius Flaccus' Argonautica: Post-Virgilian Literary Studies*. Diss. Cambridge.
- Buckley, E. (2014), „Valerius Flaccus and Seneca's Tragedies“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 307 – 325.
- Conte, G. B. (2019), *P. Vergilius Maro. Aeneis* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio altera. Berlin/Boston.
- Cowan, R. (2021), „Knowing Me, Knowing You: Epic Anagnorisis and the Recognition of Tragedy“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 43 – 64.

- Davis, P. J. (2014), „Medea: From Epic to Tragedy“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 192–210.
- Delz, J. (1987), *Sili Italici Punica* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Stuttgart.
- Farrell, J. (2003), „Classical Genre in Theory and Practice“, in: *New Literary History* 34 (3) (= *Theorizing Genres II*), 383–408.
- Feeney, D. C. (1991), *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Fränkel, H. (1968), *Noten zu den Argonautika des Apollonios*. München.
- Galli, D. (2007), *Valerii Flacci Argonautica I* (Beiträge zur Altertumskunde 243). Berlin/New York.
- Galli, D. (2014), „Dionysius Scytobrachion's *Argonautica* and Valerius“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden/Boston, 137–151.
- Gärtner, U. (1994), *Gehalt und Funktion der Gleichnisse bei Valerius Flaccus* (Hermes Einzelschriften 67). Stuttgart.
- Ginsberg, L. D./Krasne, D. A. (Hgg.) (2018), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 65). Berlin/Boston.
- Hardie, P. R. (2005), „Narrative Epic“, in: S. Harrison (Hg.), *A Companion to Latin Literature* (Blackwell Companions to the Ancient World). Malden, MA [u. a.], 83–100.
- Hardie, P. R. (2019), „Ancient and Modern Theories of Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 25–50.
- Harrison, S. J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Harrison, S. J. (2019), „Artefakt *ekphrasis* and Narrative in Epic Poetry from Homer to Silius“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 773–806.
- Heerink, M. (2014), „Valerius Flaccus, Virgil and the Poetics of Ekphrasis“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 72–96.
- Heerink, M. (2020), „Replaying Dido: Elegy and the Poetics of Inversion in Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: N. Coffee/C. Forstall/L. Galli Milić/D. Nelis (Hgg.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry. Contemporary Approaches* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 64). Berlin/Boston, 187–203.
- Hinds, S. (1987), *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hinds, S. (2000), „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, in: M. Depew/D. Obbink (Hgg.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA/London, 221–244.
- Hömke, N. (2019), „Epic Structures in Classical and Post-Classical Roman *epyllia*“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 443–486.
- Houghton, L. B. T. (2017), „A Hidden Anagram in Valerius Flaccus?“, in: *CQ* 67 (1), 329–332.
- Hunter, R. (1993), *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies*. Cambridge (Ndr. 2004).
- Ingleheart, J. (2010), *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2* (Oxford Classical Monographs). Oxford.
- Keith, A. (2014), „Ovid and Valerius Flaccus“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 269–289.
- Keith, A. (2017), „Lyric Resonances in Statius' *Achilleid*“, in: F. Bessone/M. Fucecchi (Hgg.), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin/Boston, 283–295.
- Knight, V. (1995), *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius* (Mnemosyne Supplements 152). Leiden [u. a.].
- Liberman, G. (1997–2002), *Valerius Flaccus, Argonautiques. Tome I: Chants I–IV. Tome II: Chants V–VIII* (Collection des Universités de France). Paris.
- Lovatt, H. (2014), „Teamwork, Leadership and Group Dynamics in Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 211–228.

- Mader, G. (2013), „The Be(a)st of the Achaeans: Turning Tables / Overturning Tables in Ovid's Centaureomachy (*Metamorphoses* 12.210–535)“, in: *Arethusa* 46 (1), 87–116.
- Malaspina, E. (2013), „La formation et l'usage du titre *Silvae* en Latin classique“, in P. Galand/S. Laigneau (Hgg.), *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au XVII^e siècle* (Latinitates 5). Turnhout, 17–43.
- Marks, R. (2017), „Silius, Sicily, and the Poetics of Generic Conflict: Grosphus in *Punica* 14.208–217“, in: F. Bessone/M. Fucecchi (Hgg.), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin/Boston, 269–282.
- Nisbet, R. G. M./Hubbard, M. (1970), *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*. Oxford.
- Nisbet, R. G. M./Hubbard, M. (1975), *A Commentary on Horace: Odes. Book 2*. Oxford.
- Papaioannou, S./Marinis, A. (Hgg.) (2021), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston.
- Papaioannou, S. (2021), „Apollonius' 'Further Voices': Cameo Appearances of Greek Tragedy in Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 65–89.
- Parkes, R. (2014), „The Epics of Statius and Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 326–339.
- Shackleton Bailey, D. R. (2009), *M. Annaei Lucani De bello civili libri X* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana). Berlin/De Gruyter.
- Shackleton Bailey, D. R. (2008), *Q. Horatius Flaccus: Opera* (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), editio stereotypa editionis quartae (MMI). Berlin/New York.
- Söllradl, B. (2023), *Valerius Flaccus, Vespasian und die Argo: Zur zeithistorischen Perspektivierung des Mythos in den Argonautica* (Mnemosyne Supplements 470). Leiden/Boston.
- Stover, T. (2010), „Rebuilding Argo: Valerius Flaccus' Poetic Creed“, in: *Mnemosyne* 63 (4), 640–650.
- Stover, T. (2012), *Epic and Empire in Vespasianic Rome. A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*. Oxford.
- Stover, T. (2014), „Lucan and Valerius Flaccus: Rerouting the Vessel of Epic Song“, in: M. Heerink/G. Manuwald (Hgg.), *Brill's Companion to Valerius Flaccus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 290–306.
- Tarrant, R. J. (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses* (Oxford Classical Texts). Oxford.
- Theodorakopoulos, E. (1997), „Closure: The Book of Virgil“, in: C. Martindale (Hg.), *The Cambridge Companion to Virgil* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge, 155–165.
- Thomson, D. F. S. (1997), *Catullus. Edited with a Textual and Interpretative Commentary* (Phoenix Supplementary Volume 34). Toronto [u. a.].
- Walter, A. (2014), *Erzählen und Gesang im flavischen Epos* (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, Beihefte N. F. 5). Berlin/Boston.
- Winterbottom, M. (1970), *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, Vol. II: Libri VII–XII (Oxford Classical Texts). Oxford.
- Wray, D. (2007), „Wood: Statius's *Silvae* and the Poetics of Genius“, in: *Arethusa* 40 (2), 127–143.
- Zissos, A. (2002), „Reading Models and the Homeric Program in Valerius Flaccus' *Argonautica*“, in: *Helios* 29, 69–96.
- Zissos, A. (2008), *Valerius Flaccus' Argonautica. Book 1. A Commentary*. Oxford.

Das Epos auf der Bühne? Zu dramatischen Zügen der *Thebais* des Statius

1 Vorbemerkungen

Das antike Epos versteht sich als Super-Gattung: Als der (durch Homer repräsentierte und determinierte) Ursprung aller anderen Gattungen – in dieser Funktion das Gegenstück zur Satire, die ja in parodistischer Weise zur Konterfaktur jeder Gattung werden kann und wiederum via Anknüpfung an die *Batrachomyomachia* oder den *Margites* direkt an Homer rückgekoppelt wurde – ebenso wie als ein Kern, der durch beliebige Elemente anderer *genera* ergänzt und bereichert werden kann (*generic enrichment*), ohne dadurch seines epischen Charakters verlustig zu gehen.¹ Dass dieser inklusive Zug von den Epikern der experimentierfreudigen, auf der augusteischen Klassik ebenso wie der neronischen Antiklassik aufbauenden flavischen Zeit genützt wurde, ist bekannt. Eher schon verdient ein anderer, gern übersehener Umstand Aufmerksamkeit: die relative Bedeutungslosigkeit, die Gattungsabgrenzungen vonseiten antiker Literaturtheorie beigemessen wird und die sich stark von jenem Kategorisierungstrend mittelalterlicher und neuzeitlicher Poetiken unterscheidet, welcher wohl noch den heutigen Blick auf das Gattungsverständnis antiker Literaten und ihrer Leserschaft prägt.² Wenn etwa Statius' *Thebais* zu Beginn den Erzähler in der Pose des enthusiastisierten *vates* inszeniert,³ an ihrem Ende jedoch als *bissenos multum vigilata per annos* / *Thebai(s)* (*Theb.* 12,811f.) kallimacheische Qualitätsansprüche stellt, demonstriert sie damit eine Spreizung, die auch die Literaturtheorie des ersten Jahrhunderts ‚vorsieht‘: Ps.-Longinus etwa lässt in *Περὶ ὑψους* das Erhabene auf ἐνθουσιασμός („Verzückung“) und der τῶν ἐμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις καὶ ζήλωσις beruhen („Nachahmung von und Wetteifern mit den großen Schriftstellern und Dichtern früherer Zeit“: Longin. *subl.* 13,2),⁴ ohne indes – und das ist wichtig – hinsichtlich der μεγάλοι συγγραφεῖς καὶ ποιηταί oder hinsichtlich der Texte, in denen ὕψος zum Ausdruck kommt, Einschränkungen generischer Art zu treffen. Diesem recht entspannten Umgang mit Gattungsdifferenzen scheint auch die *Thebais* zu folgen, wie im Folgenden anhand eines bestimmten Phänomens, der Einbeziehung einzelner dramatischer, vielleicht sollte man sagen: dramaturgischer Elemente in die epische Narration, umrissen werden soll.

1 Vgl. z. B. Hardie 2019; Ambühl 2019, 167–170 sowie 172 zur aristotelischen Definition der Tragödie als perfektioniertes Epos. Zum Begriff *generic enrichment* vgl. Harrison 2007, 1–18.

2 Vgl. Ambühl 2019, 171–175.

3 Vgl. Bessone 2014, 318; zur horazischen Note dieser Pose vgl. Schetter 1962, 206.

4 Hardie 2019, 28.

Gleich vorweg: Einen quellenkritischen Ansatz verfolge ich nicht, doch es schadet nicht, sich vor Augen zu halten, dass Statius ein Großteil möglicher Quellen für den Thebaisstoff durch zum Teil sehr bekannte Dramen abgedeckt vorlag: von Aischylos die Trilogie *Laius* / *Oedipus* / *Septem*, ferner die *Argivae*, *Hypsipyle* und *Nemea*; von Sophokles der *Oedipus Rex*, *Oedipus Coloneus* und *Antigone*, *Achaeorum concilium*, *Amphiaraus* und andere; schließlich von Euripides die *Supplices*, *Phoenissae*, *Hypsipyle*, *Antigone* und ein weiterer *Oedipus* – um nur wesentliche einschlägige Werke der drei klassischen attischen Tragiker zu nennen.⁵ Eine Rolle kann jedoch außer dem thebanischen Kyklos, also archaischen Epen, welche die Antike zum Teil Homer zuwies (gerade für die kyklische Θηβαϊς trifft das zu) auch die *Thebais* des ungefähren Platonzeitgenossen Antimachos von Kolophon gespielt haben: Wenn dieses nur in Fragmenten zu erahnende klassische Epos wirklich, wie von Wyss und Matthews vermutet wurde, relativ frei von (stofflichen) Einflüssen seitens der Tragödie war,⁶ dann lagen Statius recht verschiedene Quellen vor und luden regelrecht dazu ein, ihre unterschiedlichen Darstellungsweisen in einem neuen Text miteinander zu kombinieren. Wie viele er davon allerdings wirklich gekannt und herangezogen hat, ist eine ganz andere Frage, der man mit größerer oder geringerer Skepsis begegnen kann.⁷

Eine gattungsübergreifende Kombination (*generic enrichment*) lag auch im Zuge der römisch-epischen Tradition nahe, selbst wenn man nicht von der Literatur der neronischen Zeit ausgeht, die sich schon darin gefallen hatte, Episches ins Drama und Dramatisches ins Epos zu integrieren.⁸ Seit jeher hat man Vergils *Aeneis* als viel dramatischer empfunden denn Homer, und Macrobius lässt seine elitäre Partygesellschaft im fünften Buch der *Saturnalia* eben dieses Phänomen, auf das übrigens auch der Vergilkommentator Servius hinweist, ausführlich diskutieren.⁹ Der ostentative Vergilnachfolger Statius wiederum folgte diesem Trend so deutlich, dass sein Kommentator Lactantius Placidus trocken anmerkte, die ἀναγνώρισις der *Hypsipyle* und ihrer Söhne laufe *more comoediae* ab (Lact. Plac. *Theb.* 5, 718 f.).¹⁰ Macht man sich daher auf die Suche nach Dramatischem in der *Thebais*, scheint billiger Erfolg garantiert, wenn auch angesichts der von Lactantius Placidus angenommenen Interferenz von Epos und Komödie etwas unberechenbar. Ein vielversprechender Ausgangspunkt scheint mir die längst festgestellte und von der vergilischen Tendenz zur Ausmalung der Szenerie (jedoch bei gleichzeitiger Dramatisierung des Epos durch Handlung) abweichende Bildhaftigkeit der Erzählweise zu sein,¹¹ welche ein hohes Maß an Anschaulichkeit auf Kosten einer

5 Ambühl 2019, 180 mit Anm. 43 und Parkes 2021, bes. 107 mit Anm. 3, geben Literatur zum Verhältnis des Statius zu dramatischen Bearbeitungen des Thebenstoffes.

6 Wyss 1936, XIII f.; Matthews 1996, 24–26.

7 Vgl. z. B. Vessey 1973, 67–71 und Hulls 2014.

8 Ambühl 2019, 185 (mit Literatur).

9 Beispiele aus Servius und Macrobius listet Ambühl 2019, 174 f. auf.

10 Vgl. Soerink 2014, 184 mit Anm. 58.

11 Die m. W. älteste dahingehende Würdigung des Statius bietet v. Barth 1613, Buch 10 (= Bibliotheca), Nr. 35: *Poetica inter astra Pegasus velox / Papinius, volare doctus et stare*. Die epigrammatische Kürze

gewissen Statik erzielt, Handlung immer wieder in ‚Standbilder‘ einfriert und danach entweder wieder in Bewegung setzt oder gleich zu einem späteren Punkt des Geschehens springt, der seinerseits statischen Charakter zeigen kann. Man betrachte die folgende Beschreibung der (Doppel-)Hochzeitsfestivitäten in Argos (*Theb.* 2, 213–243):

Diffuderat Argos
exspectata dies: laeto regalia coetu
atria complentur, species est cernere avorum 215
comminus et vivis certantia vultibus aera:
Tantum ausae perferre manus! Pater ipse bicornis
in laevum prona nixus sedet Inachus urna;
Hunc tegit Iasiusque senex placidusque Phoroneus,
et bellator Abas indignatusque Tonantem 220
Acrisius nudoque ferens caput ense Coroeus,
torvaque iam Danai facinus meditantis imago;
exin mille duces. Foribus tum immissa superbis
unda fremit vulgi, procerum manus omnis et alto
quis propior de rege gradus, stant ordine primi. 225
Interior sacris calet et sonat aula tumultu
femineo; casta matrem cinxere corona
Argolides, pars virginibus circum undique fusae
foedera conciliant nova solanturque timorem.
Ibant insignes vultuque habituque verendo 230
candida purpureum fusae super ora pudorem
deiectaeque genas; tacite subit ille supremus
virginitatis amor, primaeque modestia culpa
confundit vultus; tunc ora rigantur honestis
imbribus, et teneros lacrimae iuvere parentes. 235
Non secus ac supero pariter si cardine lapsae
Pallas et asperior Phoebi soror, utraque telis,
utraque torva genis flavoque in vertice nodo,
illa suas Cyntho comites agat, haec Aracyntho:
tunc, si fas oculis, non umquam longa tuendo 240
expedias, cui maior honos, cui gratior; aut plus
de Iove, mutatosque velint transumere cultus,
et Pallas deceat pharetras et Delia cristas.

macht nicht klar, ob von Barth mit *volare* und *stare* die Epen *Thebais*/*Achilleis* und die (beschreibenden) *Silvae* einander gegenüberstellt oder das Schwanken der epischen Erzählung innerhalb der *Thebais* mit seinem ‚Stop-and-Go‘-Verfahren umreißt: Beides wäre berechtigt. Vgl. ferner Krumbholz 1954/55; zu Vergil: Heinze ³1915, 17, 119–125, 319–323, 466–473; Anderson 1976, 53–103 setzt den „visible space“ der *Aeneis* gegen den „latent space“ Homers ab und geht damit entscheidend über Heinzes Zurückhaltung gegenüber dem ‚malenden‘ Vergil hinaus.

Ein heiteres Gewimmel hatte der ersehnte Tag in Argos ausgelöst: Mit einer frohen Menge [215] füllt sich der Hof des Königs; eine Augenweide ist es, die Bronzebilder der Ahnen, die mit lebendigen Gesichtern wetteifern, von Nahem zu betrachten: Dass Künstlerhände es gewagt haben, solche Werke zu schaffen! Zwiefach gehört sitzt Vater Inachus selbst, nach links gewandt und auf eine gekippte Urne gestützt. Ihn verdecken der alte Iasius und der freundliche Phoroneus, der Krieger Abas, Acrisius, empört über den Donnerer, [220] und Coroebus, mit blankem Schwert und einen Kopf tragend, dann das böse Bild des Danaus, der schon den Frevel plant. In weiterer Folge tausend Anführer.

Da braust die Welle des Volkes, durch hohe Türen eingelassen; die Schar der Edlen und [225] alle, die dem König im Rang näher sind, stehen in erster Reihe. Die Halle drinnen glüht von Opfern und tönt wider von hektischen Frauen. In züchtigem Reigen haben die Töchter von Argos die Mutter umstellt, zum Teil helfen sie, überall verteilt, den Jungfrauen bei der Eheschließung und trösten sie über die Furcht hinweg.

[230] Die schritten dahin, hervorstechend mit der Schönheit ihrer Gesichter und ihrem respektgebietenden Auftreten, pupurrote Scham auf den schneeweißen Wangen ausgebreitet und die Wangen gesenkt: Ganz heimlich keimt die letzte Jungfräulichkeitsnostalgie auf, und die Demut der ersten Schuld macht ihre Blicke unsicher; da werden die Gesichter feucht von ehrenhaften [235] Regenschauern, und die sanften Eltern hatten ihre Freude an den Tränen.

Nicht anders, wenn Pallas und die herbere Schwester des Phoebus zugleich sich vom Himmelspol herabgeschwungen hätten, grimmig eine jede mit Waffen, mit ihrer Miene und dem blonden Haarknoten auf dem Scheitel, wenn die eine ihre Begleiterinnen vom Kynthos herführte, die andere vom Arakynthos: [240] Da würdest du, wenn solcher Anblick überhaupt gestattet, nicht einmal nach langem Schauen zu einer Lösung kommen, wem die höhere Ehre zusteht, wem die hübschere, oder wer mehr von Jupiter hat, und wenn sie ihre Accessoires tauschen wollten, stünde Pallas der Köcher gut und Delia der Helmbusch.

Hier wendet Statius eine Reihe verschiedener Techniken an, um fortlaufende Handlung in stehende Bilder zu verwandeln: (1) 213–223: Beschreibung bzw., als Minimalvariante dazu, Erwähnung von Bildern (Ekphrasis), als solche verdeutlicht durch den Hinweis *species est cernere ...* (vgl. den genauso funktionierenden Beginn von Stat. *silv* 1, 3: *Cernere facundi Tibur glaciale Vopisci ...*);¹² (2) 223–229: Einfrieren der Handlung in ein *tableau vivant*, also eine Art Gruppenstandbild,¹³ wie man es auch aus den sog. „Wimmelbüchern“ für Kinder kennt (man beachte die Verben *stant* und *cinxere*, ein präsensisches Perfekt, in 223 und 225); (3) 230–235: Momentaufnahme einer Einzelhandlung (bezeichnenderweise im Imperfekt: *ibant* 230), die sogleich zum Ausgangspunkt psychologisierender Deutung genommen wird; (4) 236–243: Vergleich der ‚handelnden‘ Personen mit Gottheiten, genauer zu Bildern (Bildtypen) dieser Gottheiten – jedenfalls wenn man annimmt, dass antike Menschen realweltlich und mit eigenen Augen nicht mehr anthropomorphe Gottesbegegnungen erlebten als unsereiner. Wiederum wird hier auch (*tuendo*: 240) ein ruhiges Schauen als Rezipientenhaltung angedeutet.

Eine solche Erzählweise läuft nicht nur dem Lessingschen Postulat von ‚Zeichen in der Zeit‘, also Handlungsverläufen, als Gegenstand der Literatur zuwider (was nicht

¹² vgl. Kreuz 2016, 480.

¹³ Der Begriff kam mit einem entsprechenden Gesellschaftsspiel des Biedermeiers in Mode, kann aber rückprojiziert für entsprechende textliche Phänomene gebraucht werden, die z. B. in der Literatur der deutschen Klassik erscheinen: vgl. allgemein Brandl-Risi 2013; Jooss 1999; Kreuz 2004.

weiter stören muss), sondern weicht auch von den Usancen antiker Epik ab. Zwar hält diese alle oben aufgelisteten und auch weitere, von Statius andernorts eingesetzte Verfahren zur Erzeugung von Bildern in der Narration schon seit Homer in ihrem ‚Werkzeugkasten‘ bereit und gebraucht manche davon sogar in systematischer Weise – man denkt an das Zielinskische Gesetz über die Formulierung paralleler Handlungen bei Homer via ‚Einfrieren‘ gerade nicht im Fokus liegender Erzählstränge in der Dauerschleife des automatisch Handlung verbildlichenden imperfektiven Aspekts (Statius als Sohn eines Homerphilologen war damit zweifellos vertraut);¹⁴ auf die Tendenz Vergils, Handlungen und ihre Räume ‚auszumalen‘ wurde oben schon hingewiesen, und sie findet sich bei Ovid, dem vielleicht wichtigsten poetischen Vorbild des Statius, noch weiter entwickelt;¹⁵ doch in keinem anderen antiken Epos spielen ekphrastische Passagen (im weitesten Sinne) eine so große Rolle wie in der *Thebais*, wo der von epischem Erzählen eigentlich zu erwartende Primat der erzählten Handlung über beschreibende Passagen zumindest fragwürdig wird (um in den *Silvae* vollends auf den Kopf gestellt zu werden).¹⁶ Und man wird dem Phänomen wohl nicht gerecht, wenn man es bloß als Beleg für die Beliebtheit von Text-Bild-Experimenten im Dunstkreis der zweiten Sophistik verbucht.

Noch etwas kann man an dieser Passage beobachten (*tuendo*: 240): Statius legt Wert auf präzise räumliche Verortung des Beschriebenen. So wäre für den bloßen Bericht vom hochzeitlichen Geschehen eine genaue Differenzierung zwischen *atria* (215) und *interior aula* (226) nicht unbedingt nötig; für eine klare, kontrollierte Visualisierung des Raumes hingegen schon, und an solcher liegt dem Autor offenbar viel. Wie sieht es nun mit dem Raum der *Thebais* aus? Nicht im Sinne einer symbolischen Befrachtung des Raumes, wie Carole Newlands sie an Statius’ Tendenz, ovidische *loca amoena* herbeizuzitieren und anschließend zu zerstören, festgestellt hat,¹⁷ sondern ganz *proprie* im Sinne des Raumes der geschilderten Handlungen, ob er nun als beschriebener Raum oder als Ereignisraum entworfen wird.¹⁸

2 Der Raum der *Thebais*

Die Geographie der *Thebais* ist an sich einfach: ein kleines Stück von Griechenland beiderseits des Isthmus von Korinth mit Argos und Theben als diametralen Endpunkten und einigen außerhalb dieses Kernraumes liegenden ‚Außenbereichen‘ wie Arkadien (Heimat des Parthenopaeus), Lemnos (Heimat der Hypsipyle) und, wohl am wichtigsten, Athen als Heimat des Theseus und Ziel der Unterstützung suchenden argivischen Witwen. Das ist ein sehr simpler und vor allem kleiner Raum, wenn man ihn mit der

¹⁴ Stat. *silv.* 5,3,146–175.

¹⁵ Vgl. Hardie 2002, bes. 143–226.

¹⁶ Zum Verhältnis von Ekphrasis und Narration in den *Silvae* vgl. Kreuz 2016, 28–33.

¹⁷ Newlands 2004; vgl. auch Keith 2014.

¹⁸ Dennerlein 2009, 115–163.

Märchenwelt der Odyssee, dem halben Mittelmeerraum der *Aeneis* und dem ganzen des *Bellum civile* oder der *Punica* vergleicht.¹⁹ Übertroffen wird diese räumliche Verengung eigentlich nur noch von Homers *Ilias*, die darin freilich als Rekordhalterin gelten muss und deren auf das eine Schlachtfeld zwischen Stadt, Schiffslager und Fluss beschränkter Minimalraum als *campus* des Epos schlechthin galt (vgl. Stat. *silv.* 4,71f. und zu dieser Stelle bes. den Beitrag von Kozák in diesem Band). Innerhalb des *Thebais*-Raumes jedoch bleibt trotz seiner Kleinheit bemerkenswert vieles diffus: Karla Pollmann hat auf die problematisch langen Wegstrecken der argivischen Frauen bei ihrem Umweg über Athen im zwölften Buch hingewiesen, die in starkem Kontrast z. B. zum gerade großgeographisch sehr naturalistischen Raum der Irrfahrten des vergilischen Aeneas stehen und den Raum der *Thebais*, der ja als textimmanenter Raum nicht an die Gegebenheiten des aktuellen gebunden sein muss, von diesem doch ein Stück weit abrücken.²⁰ Noch sonderbarer: Als im vierten Buch das argivische Heer endlich aufgebrochen ist, hat es sich ein paar Stunden später (18 Kilometer sind es ungefähr von Argos nach Nemea) bereits verirrt und ist am Verdursten – keine sehr realistische Situation vielleicht, aber eine, die den Raum der (höfischen) Epik des Mittelalters vorwegnimmt, wo Tafelrundenritter vom zentralen Artushof losreiten und binnen weniger Stunden sich auf unbekanntem Terrain einer *âventiure* gegenüber sehen; wobei der Begriff *âventiure* ja sehr wohl räumlich verwendet sein kann (vgl. z. B. Wirnt von Grafenbergs *Wigalois*, 6732–6734: „der nebel ûz einem mose gie / die âventiure er bevie / umbe und umbe als ein rinc.“), sodass epischer Raum sich aus einzelnen *âventiuren*-Settings mit undefiniertem Dazwischen zusammensetzen kann,²¹ ähnlich frühneuzeitlichen Landkarten, die präzise Städte- oder Burgenansichten (Miniaturen, Vignetten) zeigen, zwischen denen bloß

19 Parkes 2021, 108–110 übersieht diese Besonderheit der *Thebais* und weist zwar richtig darauf hin, dass die Vorwärtsbewegung in der *Thebais* durch „delay“ und „cyclicity“ gebremst wird, vermischt dabei aber ganz unterschiedliche Elemente der Erzählung mit der räumlichen Komponente.

20 Pollmann 2004, 291–293; Schulz 2015, 315 weist jedoch darauf hin, dass räumliche Relationen sich zumindest im höfischen Roman nach Bedarf auch verändern können, und für das antike Epos gilt potentiell Ähnliches. Da Statius sich von der aktuellen Geographie Griechenlands ein Stück weit absetzt, können also auch die Wegstrecken im Bereich Megara / Eleusis / Athen / Theben andere sein als auf der Landkarte.

21 vgl. z. B. Schulz 2015, 301–303. Freilich setzt Schulz diesen von ‚Insularität‘ geprägten Raum der Texte zu einseitig mit ‚vormoderner Raumwahrnehmung‘ gleich, denn weder gibt es belastbare Hinweise darauf, dass Menschen der Antike oder des Mittelalters Raum überhaupt anders wahrnahmen als heutige, sondern nur darauf, dass sie ihn (bisweilen) anders abzubilden und anders über ihn zu sprechen pflegten, noch kann man die Beschränkungen, denen Texträume gegenüber Realräumen zwangsläufig unterliegen, vor allem ihre Lückenhaftigkeit und ihre Unterwerfung unter den zeitlichen Verlauf des Textes beim Schreiben und Lesen, d. h. die unvermeidliche Auflösung eines realen Nebeneinanders in ein verbales Nacheinander, zum Ausgangspunkt nehmen, um daraus eine „epochentypische mentale Struktur“ hinsichtlich der Raumwahrnehmung abzuleiten (ebd. 302): Man kann ja auch nicht aus der Omnipräsenz gedruckter oder auf Bildschirmen erzeugter Bilder folgern, dass moderne Menschen im Unterschied zu früheren Epochen, welche Reliefs, Statuen und Hausfassaden mit räumlicher Tiefe schufen, die Welt nur noch zweidimensional wahrnehmen.

mehr oder minder bedeutungslose Hügel, Wälder oder sonstige graphische Kürzel eben für „Zwischenraum“ eingezeichnet sind.

Man könnte auch formulieren, dass jene Art von Raum, der die Metalepsen des antiken Epos (die ἀπόλογοι der Odyssee und ihre Nachfolger) prägt,²² zum Hauptraum mittelalterlicher Epik wurde, und es wäre nicht im mindesten verwunderlich, wenn Statius, einer der meistrezipierten Autoren im lateinischen Mittelalter, dafür zumindest unter anderen Pate gestanden wäre. Dass Weg- und Orientierungslosigkeit das ‚interne‘ Hauptmerkmal des Raums von Nemea selbst ist,²³ verschlägt nichts, vielmehr sticht die *âventiure* so besonders deutlich im Sinne eines Foucaultschen Heterotopos²⁴ vom restlichen Raum des Epos ab – wie noch zu zeigen sein wird.

Das gewöhnliche Gegenmittel, mit dessen Hilfe ein Autor vermeiden kann, dass der Raum seiner Erzählung in unzusammenhängende Einzelschauplätze zerstückelt und auf diese beschränkt wird, besteht darin, die Bewegung vom einen zum anderen zu beschreiben und so den prekären Status des „Dazwischen“ nach Möglichkeit in ein zumindest angedeutetes Kontinuum von Handlungsräumen zu verwandeln, wie es etwa Vergil demonstriert, wenn er nach der Abfahrt von der Wohnstatt des Zyklopen die Weiterfahrt nach Drepanum gerafft durch eine Auflistung von Toponymen, einen Fahrtenkatalog, skizziert (*Aen.* 3, 687–707).²⁵ Tut Statius dieses? Die Antwort fällt zwiespältig aus: Selbstverständlich kennt er das Element, wie *Theb.* 1, 324–335 (der Weg des Polynices von Theben zum Isthmus von Korinth) oder *Ach.* 1, 675–683 (die Fahrt des Ulixes nach Scyrus) zeigen. Und doch meidet er gerade im Zuge der am ausführlichsten beschriebenen Bewegung, beim Zug des argivischen Heeres von Argos gegen Theben, was in diese Richtung wirken könnte. So erfolgt das oben erwähnte Abmarschieren der Truppen keineswegs im Rahmen des Erzählten und damit vor den Augen des Lesers, vielmehr springt nach dem Bericht von der Versammlung der Krieger (bis 4,344) die Handlung zu deren Ziel, nach Theben und zu der Totenbeschwörung durch Tiresias und Manto (4,345–645). In der darauffolgenden Szene stolpern die Argiver gleichsam in Nemea, wo(hin) sie sich verirrt haben, ins Bild, und die kurz referierte göttliche Vorgeschichte der dort herrschenden Wasserlosigkeit trägt nichts dazu bei, diesen neuen Schauplatz mit Argos, von wo das Heer offenbar, doch unerwähnt, inzwischen aufgebrochen sein muss, zu verknüpfen.²⁶

Ein weiteres Beispiel dieser Art:²⁷ Als Tydeus im zweiten Buch als Gesandter des Polynices von Argos nach Theben reist, wird sein Weg in der Tat ‚geographisch‘ geschildert, wenn auch bloß 9½ Verse lang (2,375–384): Hier hat man immerhin Bewe-

22 Einen Überblick über grundsätzliche Elemente und Funktionsweisen des Raumes antiker Epik geben Reitz/Finkmann 2019; vgl. Anderson 1976, 37–40 (zum Raum der Odyssee).

23 Parkes 2014, 412.

24 Foucault 2012, 320; vgl. Kreuz 2016, 33–35.

25 Zum Element des Fahrtenkatalogs vgl. Reitz/Scheidegger Lämmle/Wesselmann (2019), 690 f., Anm. 158; Horsfall (2006), 459–461; Gaßner (1972), 58–61, 102–111.

26 Krumbholz 1954/55, 120.

27 Parkes 2014, 415 f.

gung, wenngleich im Zeitraffer. Bei seinem durch den bekannten Hinterhalt zunächst unterbrochenen Rückweg bricht er in 2,743 (dem letzten Vers des Buches) vom Ort des Gemetzels auf, und nach einer Schilderung des allgemeinen Katzenjammers in Theben (3,1–217) sowie einer olympischen Zwischenszene (3,218–323) kommt er in 3,324–344 bereits in Argos an; konkret beobachtet man ihn, wie er verschwitzt, verwundet und aufgekratzt in einer Mischung aus Beleidigung und Siegerstolz das Stadttor durchschreitet: eine Momentaufnahme, wie so oft bei Statius, vor allem aber eine, der gar keine erzählte Bewegung voranging.

Derartiges ließe sich in großer Fülle aufzählen: Immer wieder stößt man auf Einzelszenen ohne oder weitgehend ohne in den Blick genommene Zwischenräume. Damit korreliert die zuvor skizzierte Bildhaftigkeit der Szenen, und so entsteht der eigenartig ruckartige Charakter der Erzählweise in der *Thebais*.²⁸ Das heißt nun nicht, dass es nicht auch einmal turbulent zugehen kann, doch selbst dann lässt Statius gern wenigstens vorübergehend die Handlung an einem Punkt verharren: So etwa im achten Buch, als Tydeus bei seiner finalen Aristie sich durch eine Art von Ringwall aus um ihn herum getöteten Gegnern selbst zunehmend in eine makabre *stabilitas loci* manövriert. In dieser Lage wird er durch Melanippus schwer verwundet und schickt Gefährten aus, die ihm den Kopf dieses für ihn inzwischen unerreichbaren Kriegers bringen sollen. Parallel dazu verlässt auch Minerva den Schauplatz, um für Tydeus den Trank der Unsterblichkeit zu holen. Die Gefährten kommen zurück, bringen den verlangten abgeschlagenen Kopf, in den Tydeus in dantesker Manier seine Zähne vergräbt. Das wiederum beobachtet die ihrerseits zurückkehrende Minerva, entsetzt sich ob des entmenschten Gebarens ihres Favoriten und flieht (*Theb.* 8,700–764). Dass es damit dem Dichter überlassen bleibt, für Tydeus die Unsterblichkeit zu stiften, welche die Götter ihm verwehrt haben,²⁹ tut hier weniger zur Sache als die Frage, welcher Raum und welche Art von Szenerie hier geschildert wird: Eine Hauptfigur bleibt fix an einem Punkt, während andere teils wichtige, teils unwichtige Figuren hierhin und dorthin weggehen bzw. auch wieder von außen ins Blickfeld kommen – das ist kein konventioneller epischer Raum, sondern der einer antiken Theaterbühne. Es mag den Usancen der Theaterpraxis zuwidergelaufen sein, Gemetzel wie das von und um Tydeus angeordnete vor den Augen des Publikums darzubieten – ob notorische Besucher von Gladiatorenkämpfen oder Hinrichtungen im Amphitheater eine Schlachtszene auf der Theaterbühne allerdings sonderlich grausig gefunden hätten, mag man bezweifeln, und

²⁸ Beim diesem Beitrag zugrundeliegenden Vortrag verglich ich den Leser der *Thebais* mit einem Autofahrer, der sich auf seiner Fahrt mit einer hartnäckigen roten Ampelwelle konfrontiert sieht. Das improvisierend gewählte Bild fand bei den Zuhörer(inne)n so viel Anklang, dass es selbigen Tags noch mehrfach zitiert wurde.

²⁹ Statius zeigt allenthalben sein Bewusstsein, der Schöpfer und alleinige Beherrscher textimmanenter Welten zu sein, am markantesten in den *Silvae*, doch auch in der Epik: Vgl. Bessone 2014, 301 f. und passim zu Stat. *Ach.* 1,12 f. *meque inter prisca parentum / nomina cumque suo numerant Amphione Thebae* – für das Theben im Text ist Statius, was Amphion für das aktuelle ist. Zu den *Silvae* vgl. in dieser Hinsicht Kreuz 2016, 40 f. und passim, ferner den Beitrag von Kersten in diesem Band.

die geschilderte Szene hat, wenn schon nicht etwas typisch Theatralisches, dann eben etwas Amphitheatralisches. Jedenfalls wäre sie prinzipiell spielbar.³⁰

Und sie ist nicht die einzige, auf welche das zutrifft. Gleich im ersten Buch erinnert das Zusammentreffen des Tydeus und des zuvor schon eingetroffenen Polynices unter dem Torbogen zum Palast des Adrastus (1,401–481) allzu sehr an die Standardszenerie der antiken Theaterbühne, eine offene Straße mit Türöffnungen in dahinter zu denkende Gebäude. Selbstverständlich kann Statius die Szene aus einer Tragödie übernommen haben – das ändert aber nichts daran, dass sie nun in einem Epos steht. Am anderen Ende der Handlung, auf dem von verglimmenden Scheiterhaufen schwach beleuchteten Schlachtfeld, tritt Argia von Argos her kommend auf und findet ihren getöteten Gatten. Von der anderen Seite her (*contra videt ire Menoetes: Theb.* 12,360), aus Theben, kommt Antigone, und als sie ihrer Verblüffung über die Anwesenheit der Argia Ausdruck verleiht, weist sie in pointierter Aposiopese (*Haec prior ...! Theb.* 12,385) darauf hin, dass, was Argia dort tut, normalerweise, d. h. so, wie man es beispielsweise von Sophokles her kennt, ihre Rolle wäre.³¹ Die Szene inszeniert sich gleichsam von allein: Auf der Bühne ein Ausschnitt des Schlachtfelds mit qualmendem Scheiterhaufen ähnlich dem Grab der Semele in Euripides' Βάκχαι; durch die eine Parodos die Straße nach Argos; durch die andere der Weg in die Stadt (Theben).

Man sieht: Wesentliche Szenen der *Thebais* – und wiederum ließe die Liste sich verlängern – sind regelrecht theaterhaft und bühnentauglich konzipiert.³² Für das Epos resultiert daraus zunächst eine Einschränkung, ist doch die räumliche Ungebundenheit der Handlung gerade eine der Stärken narrativer Literatur gegenüber der oft nicht leicht zu erfüllenden Forderung nach der Einheit des Raumes im Drama. Bringt diese Einschränkung aber auch einen Vorteil mit sich? Donka Markus hat von ganz anderen Beobachtungen ausgehend darauf hingewiesen, dass die Literatur (und gerade die Epik) der Flavierzeit mit der Rezitation in Bauten wie dem Odeum des Domitians nahe der heutigen Piazza Navona rechnet,³³ d. h. für diese Form der Rezeption geschrieben ist – ausgerechnet zur *Thebais* ist dies durch Juvenal ja auch bezeugt.³⁴ Wie solche Rezitationen, die offenbar häufig genug stattfanden, um von Martial und dem jüngeren Plinius

³⁰ Vgl. Lucan. 6, 140–262, wo Scaeva als Einzelkämpfer ein ähnliches Gemetzel ebenfalls vor den Augen seiner zu Zuschauern verwandelten Kameraden anrichtet: vgl. Leigh 1997, 243–246.

³¹ Zu Argia und Antigone im zwölften Buch der *Thebais* vgl. den Beitrag von Andreas Heil in diesem Band.

³² Vgl. Parkes 2021, bes. 118–123, die zwar just dem Bühnenraum wenig Beachtung schenkt, dafür aber andere auf die Tragödie verweisende Elemente in der Epik des Statius identifiziert, z. B. Retardation der Handlung, Boten(berichte), ausdrückliche Vergleiche epischer Handlungen mit Bühnenaktionen oder die Erwähnung typischer Kostüm- und Ausstattungsstücke wie z. B. des *cothurnus*.

³³ LTUR 3,359 f.

³⁴ Iuv. 7,82–86; Markus 2003, 432–435. Zu vergleichbaren Zügen mittelalterlicher, den Bedingungen der Rezitation folgender Literatur vgl. Trınca 2013, 429–431 (mit weiterführender Literatur; für den Hinweis danke ich Manfred Kern).

zur Landplage stilisiert zu werden,³⁵ abliefern, ist viel zu wenig bekannt, mag sich Statius auch selbst im Proömium zur *Thebais* in die Pose des vor Publikum Singenden werfen. Der Umstand aber, dass das Odeum als Gebäudetyp streng genommen nichts anderes als ein überdachtes Theater ist, lässt ohne weiteres die Vermutung zu, dass irgendeine Form von szenisch begleiteten Lesungen zumindest als Möglichkeit offengehalten war: Kombinationen aus Rezitation und eingeschobenen oder sogar simultan gespielten Szenen (mit Text oder als Pantomime) sind vielfältig denkbar, und nichts spricht dagegen, dass man damit auch experimentierte.

Zum Beispiel fällt auf, dass die *Thebais* auf innere Monologe fast gänzlich verzichtet (nur sechs Stück zählt William Dominik),³⁶ dafür konsequent äußere Anzeichen für die psychische Verfasstheit einer Person wie Mimik, Gestik und Verhalten verbalisiert, woraus, wie Silke Anzinger festhält, ein „ausgesprochen filmischer Eindruck“ resultiert.³⁷ Auch dass vom Text der *Thebais* ein deutlich geringerer Prozentsatz auf direkte Rede entfällt (und auch kein auffällig hoher auf indirekte) als dies bei Vergil oder gar Homer der Fall ist, und dass bisweilen die Übergänge zwischen Narration und Rede bzw. von Rede zu Rede nicht ganz klar sind,³⁸ deutet in die gleiche Richtung: eine tendenzielle Konzentration auf die Beschreibung bzw. Erläuterung von Sichtbarem. Mit einer parallel zur Rezitation durch einen einzelnen Vorleser stattfindenden angedeuteten Aufführung der Szenen durch pantomimische Verfahren ist das ebenso gut vereinbar wie mit einem selbst andeutungsweise ‚agierenden‘ Rezitator.

Gleiches gilt für die manchmal auffallende Rolle des (Ver-)Schweigens: Wiederum ist es Silke Anzinger, die beobachtet hat, dass beispielsweise am Ende des Bittganges der Iocasta (*Theb.* 7470–627) zwar Iocasta und Tydeus nochmals ins Bild geraten, Tydeus sogar mit kurzer Scheltrede, dass indes Polynices, das eigentliche Ziel Iocastas, nicht nur im Gespräch zuvor wortlos und auf Gesten beschränkt geblieben war, sondern auch nach dessen Unterbrechung durch den Tod des Aconteus nicht mehr erwähnt wird.³⁹ Man kann dies als narrativen Trick betrachten, jemanden „durch Abwesenheit glänzen“ zu lassen, und bei privater Lektüre des Textes funktioniert der Kunstgriff auch so; man kann aber ebenso gut damit rechnen, dass dieses Glänzen bei einer öffentlichen Rezitation durch einen auf der Bühne Polynices’ stumme (und dadurch umso eindrucklicher wirkende) Verzweiflung darstellenden Mimen übernommen wurde.

Definiert man nun die Gattung Epos nicht bloß als langen, in Versen verfassten Text mit im wesentlichen narrativem Gestus, sondern zumindest in flavischer Zeit auch funktional als eine zur Rezitation unter den oben angedeuteten Bedingungen gedachte

35 Einige Beispiele: Mart. 1,63; 3,44.45.50; 9,83; Iuv. 3,9; Plin. *epist.* 1,13; 6,17; in *epist.* 9,34 befragt Plinius seinen Freund Sueton, ob er, während ein (halbwegs professioneller) *lector* seine Werke rezitiert, als Autor stumm danebensitzen oder *murmure oculis manu* den Vortrag begleiten soll – ob in der Funktion eines Dirigenten oder eines Schauspielers, wird daraus nicht recht ersichtlich.

36 Dominik 1994, 169–175, 310.

37 Anzinger 2007, 233–235; Zitat 234.

38 Dominik (1994) 22 f., 34.

39 Anzinger 2007, 253 f.

Textform, kann man die beschriebene Eigenart der *Thebais* in ihrer Tragweite ermessen: Weder hat man es mit einem beliebigen Gattungshybrid eines bekanntermaßen ‚schrägen‘ Autors zu tun, noch sind aus dramatischen Vorlagentexten Einzelszenen in ein Epos geraten, ohne an dessen Bedingungen und Möglichkeiten angepasst zu werden (oder weil Epos und Drama sowieso bestimmte Szenentypen a priori teilen wie etwa die Teichoskopie).⁴⁰ Vielmehr erscheint die *Thebais* als ein auf die Bedingungen des Vortrags zugeschnittener Text aus der Feder eines Routiniers, der den Literaturbetrieb seiner Zeit und die Erwartungen des Publikums mit qualitativ hochwertiger Ware zu bedienen wusste, und zwar in zweierlei Weise: für tatsächliche „szenische Lesungen“ in einem Odeum ebenso wie für die private Lektüre, bei der der überdurchschnittlich anschauliche Text seine Leser eben virtuell in die Situation der szenisch begleiteten Rezitation versetzte.

3 Der Spielraum der Figuren

Ich nehme nochmals den Raum der *Thebais* als ganzen in den Blick. Dass man ihn auch so als Straße, d. h. als das, was durch die antike Theaterbühne zumeist repräsentiert wird, auffassen kann, hat nichts weiter zu sagen: Der epische Held als Diameter, wie Volker Klotz es formuliert,⁴¹ ist in der Regel das hauptsächliche Vehikel, durch welches der Autor seinen Raum aufspannt, und egal wie verschlungen oder im Zickzack der Weg des Helden in der Geographie der ‚realen‘ Welt verlaufen mag, lässt er sich doch oft auf eine simple gerade Linie reduzieren. Dies lässt sich etwa an der Reiseroute des Aeneas und seiner Gefährten demonstrieren, bei der erst die Rückkehr von Karthago nach Sizilien einen komplizierenden Schritt bedeutet:

Troja – Thrakien – Delos – Kreta – Strophaden – Buthrotum – Apulien – Sizilien – Karthago – Sizilien

Hat man es jedoch nicht mit einem einzelnen Helden zu tun, sondern mit mehreren, resultieren in der Regel daraus Parallelhandlungen, die zur räumlichen Bi- oder Multifurkation führen: Der sich von den übrigen Kämpfern trennende und vom Schlachtfeld in die Stadt und von dort wieder zurückeilende Hektor im sechsten Iliasbuch leistet das *en miniature*. Die auch chronologisch sauber aufeinander abgestimmten Parallelhandlungen rund um das Lager der Trojaner mit Ascanius am Fluss einerseits und Aeneas' Fahrt zu Euander tiberaufwärts und via tyrrhenische Küste retour zur Tibermündung andererseits in den Büchern 8 und 9 der *Aeneis* bieten prinzipiell Gleiches in größerem und ‚zeitperspektivisch aufgeladenerem‘ Maßstab, indem sich Aeneas nicht bloß räumlich von seinen Gefährten entfernt, sondern sich wie durch eine Zeitmaschine gleichsam in die römische Zukunft begibt und von dort die Unterstützung holt, die er

⁴⁰ Fucecchi 2019; Parkes 2021 (mit weiteren Beispielen).

⁴¹ Klotz 2006, 283–289.

braucht, um eben diese Zukunft überhaupt zu ermöglichen; von den viel banaler nebeneinandergesetzten zahlreichen Schauplätzen des *Bellum civile* oder der *Punica* ganz zu schweigen.

Die *Thebais* ist auch in dieser Hinsicht anders, oder zumindest eigenwillig. Ohne eine später noch zu machende Einschränkung vorwegzunehmen, kann man sagen, dass für sämtliche Protagonisten trotz ihrer großen Zahl der Raum aus nichts anderem besteht als aus den beiden Städten Argos und Theben sowie der dazwischenliegenden Verbindungsstraße. Sofern Personen nicht wie Eteocles oder Ödipus ohnehin auf einem Punkt verharren, bewegen sie sich nur auf dieser Straße in die eine oder andere Richtung.⁴² Das ergibt eine Raumkonzeption, die erneut an eine Bühne erinnert:

Argos – Nemea – Theben

Freilich: Diese Bühne in ihrer Gesamtheit wird nicht auf einmal bespielt und existiert auch nicht als *totum*, sondern sie setzt sich gleichsam aus etlichen aneinandergestückelten, durch Zwischenräume voneinander getrennten kleinen Bühnen zusammen. Mit dem Standpunkt der Wahrnehmungsinstanz wechselt im Laufe der Erzählung dann jeweils das Theater, und so kommt es, dass die Leser als Zuschauer am nemeischen Handlungsschauplatz schon auf ihren Plätzen sitzen und die Bühne mustern können, womöglich mitsamt der dort wie ein landschaftliches Requisit auf Aktivierung wartenden Hypsipyle, ehe Adrastus und hinter ihm das durstige argivische Heer auf der Suche nach Wasser die Szenerie betreten. Deren nicht geschilderten Abmarsch von Argos und ihren Marsch bis in den Bereich der nemeischen Dürre ersetzt die (gedankliche) Bewegung des Publikums, das sich ja selbst sehr wohl zwischenzeitlich von Argos sogar bis Theben und retour bis Nemea bewegen musste. Verbindendes Element ist die gewahrte Einheit der Zeit, indem die einzelnen Bühnen nicht, wie im antiken Roman oder in der höfischen Epik des Mittelalters, in „zeitenthobene Wissensinseln“ auseinanderfallen, sondern chronologisch kohärent bleiben.⁴³

Dieser räumlichen Engführung wird jedoch durch eine kleine Anzahl von Ausnahmen konterkariert:

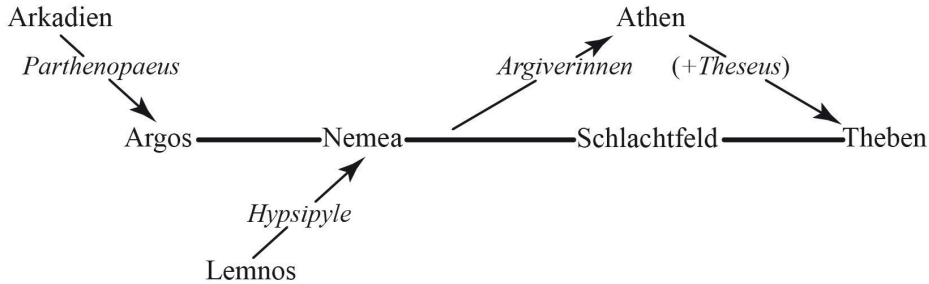
- (1) die *ἀπόλογοι* der Hypsipyle (*Theb.* 5,28–498), die Lemnos als wichtigsten Schauplatz, doch in geraffter Form auch den Weg der Exkönigin von dort nach Nemea referieren;
- (2) der Weg der argivischen Frauen, welche Argia nach Athen und von dort erst unter Theseus' Schutz nach Theben dirigiert (*Theb.* 12,196–203.464–676.790–796);
- (3) der Weg des aus seiner arkadischen Heimat aufbrechenden und zum Heer stoßenden Parthenopaeus (der einzige von den Sieben außer Polynices selbst, dessen Herkunft im Vollsinn des Wortes genauer geschildert wird, während z. B. der Weg des Tydeus nach Argos außerhalb der Thebaishandlung spielte und, möglicherweise

⁴² Parkes 2014, 418–421.

⁴³ Störmer-Caysa 2007, 43.

in deutlichem Kontrast zur *Thebais* des Antimachos,⁴⁴ nur kurz angedeutet wird) (*Theb.* 4,246–344).

Daraus resultiert ungefähr folgendes Schema:



Was daran auffällt, ist die nach ‚Gender‘ vorgenommene Verteilung. Als solche ist diese nicht auffällig: Man würde nur normalerweise größere räumliche Beweglichkeit bei Männern, kleinere bei Frauen erwarten wie etwa in der *Odyssee* oder der *Aeneis*, wo Männer durch ihre Fahrten den weiten Raum der Erzählung eröffnen, Frauen hingegen als Reisestationen bzw. Zielpunkte an ihrem Ort verharren (Kirke, Kalypso, Penelope; Dido, Lavinia).⁴⁵ Bei Statius jedoch ist das Verhältnis genau umgekehrt, und dass der Autor diesen Aspekt absichtsvoll gestaltet hat, beweisen einige flankierende Details:

- (1) Wie schon im homerischen Epos bedeutet ein Wechsel des Verhaltens im Raum potentiell ein Überschreiten von Gendergrenzen. Der auf Ogygia bei Kalypso fest-sitzende, zur *stabilitas loci* gezwungene Odysseus gerät dadurch in eine für sein männliches Ethos prekäre Situation (... παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση; Hom. *Od.* 5,154 f.). Umgekehrt wird die Reise der Argia im letzten Thebaisbuch ausdrücklich als männliches Unterfangen bezeichnet (*hic non femineae subitum virtutis amorem / colligit Argia sexuque inmane relicto / tractat opus*: *Theb.* 12,177–179) und auch als Überwindung gefährvoller natürlicher Hindernisse geschildert (12,231–236), obwohl erst wenige Verse zuvor sich den auf demselben Weg heimwärts fliehenden Argivern keine bedeutenden Schwierigkeiten in den Weg stellten (*Theb.* 11,757–761) und primär doch wohl die Übertretung von Creos Bestattungsverbot das wesentliche Gefahrenmoment darstellt.⁴⁶ Doch der Umstand, dass es der Weg – die Bühne –

⁴⁴ Wyss 1936, X; Matthews 1996, 23.

⁴⁵ Der Fall der Dido bei Vergil ist lehrreich: Ihre Vorgeschichte ähnelt hinsichtlich der Bewegung im Raum der der Hypsipyle – sie ist von weit außerhalb des Raumes der *Aeneis* unfreiwillig in diesen und damit gewissermaßen in eine neue Existenz hineingeraten –, wird aber nicht als Kontrast zu Aeneas gestaltet, sondern als Parallele, wie Aeneas selbst auch bemerkt: *O fortunati, quorum iam moenia surgunt!* (Verg. *Aen.* 1,437).

⁴⁶ Zu diesem ‚Alleingang‘ der Argia vgl. den Beitrag von Andreas Heil in diesem Band (mit weiterer Literatur).

der männlichen Protagonisten ist, auf den Argia sich begibt (wozu sie sogar ein Stück zurückgehen muss;⁴⁷ in Anlehnung an Heimito von Doderer könnte man sagen: um eine passende Weiche aufs männliche Gleis zu finden), macht das Unterfangen ‚männlich‘.⁴⁸

- (2) Wenn Polynices im ersten Buch der *Thebais* sich zwar ungefähr auf der vorgesehenen Linie zwischen Theben und Argos bewegt, aber abseits der Straße, indem er nämlich in Sturm und Nacht durch wegloses Terrain irrt, bildet diese räumliche Extravaganz seinen psychischen Zustand (Wahnsinn, ἔκστασις) ab. In einer Gesellschaft, die mangelnde bzw. fehlende Selbstbeherrschung (*impotentia*) als unmännlich empfindet, muss Außer-sich-Sein einer ähnlichen Einschätzung unterliegen; bei Statius zeigt es jedenfalls ähnliche räumliche Resultate. Glücklicherweise (falls man es angesichts des Fortgangs der Handlung als Glück bezeichnen will) findet Polynices wieder zu sich und damit auch auf die Straße zurück.
- (3) Schließlich der Fall des Parthenopaeus, dem schon deswegen Gewicht zukommt, weil Statius wohl aus seinem allenthalben erkennbaren Interesse für die Psychologie heranwachsender (männlicher) Jugendlicher offenkundig besondere Sorgfalt auf die Zeichnung dieser Figur verwendet hat. Sein Weg aus Arkadien nach Argos und weiter nach Theben ist zugleich der vom Knaben mit noch offener Genderidentität zum Mann mit fixierter gesellschaftlicher Rolle.⁴⁹ Aus der Hut der übermächtigen Mutter Atalante hervortretend betritt er in Argos die Welt der Helden, und mit dieser den engen Pfad, der nur auf das Schlachtfeld und vielleicht von dort wieder zurück nach Argos führen kann.⁵⁰

Ist der männliche (dramatische oder epische) Held sonst oft ein Transgressor welcher Normen und Grenzen auch immer, sind es in der *Thebais* die Frauen, sowohl in räumlicher als auch in geschlechtlicher Hinsicht.⁵¹ Die Männer bleiben in einem Raum eingesperrt, der auf der horizontalen Ebene nur ein fast groteskes Bewegungsmuster, ein ewiges Hin und Her in die Schlacht und wieder zurück, gestattet.

Ergänzt wird diese horizontale Bewegungsmöglichkeit zugegebenermaßen durch eine vertikale mit den drei Ebenen der Götter, der Menschen und der Unterwelt. Bewegung auf dieser Achse scheint primär Göttern vorbehalten, sieht man von der freilich großen Zahl Getöteter ab, die in gewöhnlicher Weise (verzögert eventuell durch ein Bestattungsverbot) oder in spezieller Form wie Amphiaraus in die Unterwelt eingehen. Doch es spielt sich auch sonst einiger Verkehr ab zwischen oben und unten, und insbesondere von unten nach oben: Tisiphone verlässt die Unterwelt (*Theb.* 1,92–101),

⁴⁷ Vgl. Parkes 2014, 417; Pollmann 2004, 291–293; zum Charakter der Argia ebd. 44–48.

⁴⁸ Keith 2013, 291f.

⁴⁹ Sanna 2008, 200–204.

⁵⁰ Vgl. Parkes 2014, 418–421 zur unterschiedlichen Wertigkeit von „Hin“ und „Her“ in der *Thebais*.

⁵¹ Vgl. Brockkötter 2020; Willms 2014; Manolaraki 2012, 301–308 weist geistvoll auf die Schwanen-Männer und Kranich-Frauen der *Thebais* und damit auf das Vertauschen von Genderrollen via Gleichnis hin; vgl. auch Parkes 2014, 416 zur höheren ‚Reisegeschwindigkeit‘ der Frauen in der *Thebais*.

Mercurius holt den Schatten des Laius aus der Unterwelt nach Theben (2,1–119), Tiresias beschwört weitere Totengeister herauf (4,419–645), usw. Dramaturgisch ist all dies unproblematisch, man fühlt sich sogar wiederum an die Möglichkeiten der antiken Theaterbühne erinnert, die Erscheinungen gerade von unten durchaus ermöglichte.⁵² Falls Rezitationen im Odeum szenisch hinterlegt wurden, besteht kein Grund zur Annahme, dass man nicht auch von dieser Möglichkeit Gebrauch machte.

Jedoch: In einer Art von Überblendung der Achsen kann ferner der gesamte Marsch des Heeres nach Theben als Gang in die Unterwelt, als Katabasis, gelesen werden, Creon als Doppelgänger des Dis.⁵³ Das scheint die von mir postulierte Bühnentauglichkeit zu konterkarieren, denn dort müssen die horizontale Achse der (Straßen-)Bühne und die vertikale der Weltbereiche sauber voneinander getrennt bleiben. Aber zwischen dem Ereignisraum eines Textes, also dem innertextlichen Äquivalent zu einem zumindest potential aktuellen Raum, diesfalls Griechenland zwischen Argos und Theben, und dem symbolisch aufgeladenen, gleichsam prägnant gebrauchten Raum („tuned space“) besteht ein grundlegender Unterschied, letztlich der zwischen eigentlicher und metaphorischer Verwendung des Raumbegriffs.⁵⁴ Die Argiver marschieren auf der Handlungsebene nach Theben, einer textimmanenten Repräsentation der mythischen, mehr oder minder mit der aktuellen Stadt in Böotien identischen Gründung des Kadmos. Dass ihr Ziel symbolisch befrachtet und so potentiell zur Metapher wird, ändert nichts an den Ereignissen und auch nicht am Ereignisraum, es verleiht ihm bloß zusätzliche Nuancen. Der Bühnentauglichkeit tut das keinen Abbruch.

Man kann darüber spekulieren, ob Statius sich hier ausschließlich nach dem oben beschriebenen Theaterraum richtete und sein Epos in passende Szenen teilte oder ob er, vom Epos ausgehend, den kleinsten aller epischen Räume, den der *Ilias*, sozusagen gestreckt und mit Nemea um eine wichtige und im Mythos der Sieben gegen Theben ja auch vorgegebene Zwischenstation erweitert hat. Das Resultat ist dasselbe, und das Ergebnis ist, typisch für Statius, ein ungewöhnliches und in vieler Hinsicht experimentelles Stück Literatur.

52 Cic. *Sest.* 126 beschreibt einen theaterhaften Auftritt des App. Claudius Pulcher unter Anspielung auf eine Pacuviusstelle, welche die Scholia Bobiensia ad loc. (p. 138,5–9 Stangl) folgendermaßen erklären: *Intulit [sc. Cicero] versum de fabula Pacuviana, quae sub titulo Ilione fertur. In ea est quippe argumentum ita dispositum, ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulaei [Halm, Stangl : aulae codd.] parte procedat et utatur hac invocatione matris suae.* Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Andreas Heil (Wien); vgl. Beare 1941, 107.

53 Vgl. auch Herrero de Jáuregui 2011 zu einem ähnlichen Phänomen bei Homer; der Lysis der *Ilias* (die ja eine Parallele zum Unternehmen der argivischen Frauen darstellt) als Katabasis. Für Hinweise zu diesem Thema danke ich wiederum Andreas Heil.

54 Gegen Lotman 1973 und van Baak 1983; vgl. Kirstein 2019, 250 f., der allerdings der Versuchung erliegt, „tuned space“ gleichrangig mit „action space“ (Ereignisraum) und „viewed space“ (beschriebener Raum) anzuführen und so zwei Kategorien, die Technik der Raumerzeugung im Text (Ereignisraum und beschriebener Raum) und die Deutung eines Raumes durch den Text, miteinander vermischt.

Literatur

- Anderson, T. M. (1976), *Early Epic Scenery. Homer, Virgil, and the Medieval Legacy*. Ithaca/London.
- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 167–192.
- Anzinger, S. (2007), *Schweigen im römischen Epos. Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius* (Beiträge zur Altertumskunde 237). Berlin/New York.
- v. Barth, C. (1613), *Tarraei Hebii Amphitheatrum sapientiae (...)*. Hanau.
- Beare, W. (1941), „The Roman Stage Curtain“, in: *Hermathena* 58, 104–115.
- Bessone, F. (2014), „Polis, Court, Empire. Greek Culture, Roman Society, and the System of Genres in Statius' Poetry“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden/Boston, 296–322.
- Brandl-Risi, B. (2013), *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen Bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Breisgau.
- Brockkötter, P. (2020), „Transgressionen bei Lucan. Ein notwendiges Übel?“, in: L. Gilhaus/I. Herrad/M. Meurer/A. Pfeiffer (Hgg.), *Transgression und Devianz in der antiken Welt*. Stuttgart, 121–141.
- Dennerlein, K. (2009), *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York.
- Dominik, W. J. (1994), *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 27). Hildesheim/Zürich.
- Foucault, M. (2012), „Von anderen Räumen“, in: J. Dünne/S. Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., 317–329.
- Fucecchi, M. (2019), „Teichoscopies in Classical and Late Antique Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 2,1: Configuration*. Berlin/Boston, 208–244.
- Hardie, P. R. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Hardie, P. R. (2019), „Ancient and Modern Theories of Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 25–50.
- Harrison, S. J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Heinze, R. (1915), *Virgils epische Technik*. Darmstadt.
- Herrero de Jáuregui, M. (2011), „Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in *Iliad* 24“, in: *TAPhA* 141, 37–68.
- Hulls, J.-M. (2014), „Greek Author, Greek Past: Statius, Athens, and the Tragic Self“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden-Boston, 193–213.
- Jooss, B. (1999), *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Gruppenbildern in der Goethezeit*. Berlin.
- Keith, A. (2013), „*Sexus muliebris* in Flavian Epic“, in: *EuGeStA* 3, 282–302.
- Keith, A. (2014), „Ovidian Geographies in Flavian Mythological Epic“, in: M. Skempis/I. Ziogas (Hgg.), *Geography, Topography, Landscape. Configuration of Space in Greek and Roman Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 22). Berlin/Boston, 349–372.
- Kirstein, R. (2019), „An Introduction to the Concept of Space in Classical Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 245–259.
- Klotz, V. (2006), *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München.
- Kreuz, B. (2004), *Die belebte Bildfläche. Beobachtungen an der Antikerezeption Christoph Martin Wielands*. Wien.
- Kreuz, G. E. (2016), *Besonderer Ort, poetischer Blick. Untersuchungen zu Räumen und Bildern in Statius' Silvae* (Hypomnemata 201). Göttingen.
- Krumbholz, G. (1954/55), „Der Erzählungsstil in der *Thebais* des Statius“, in: *Glotta* 34, 93–139 und 231–260.
- Leigh, M. (1997), *Lucan. Spectacle and Engagement*. Oxford.
- Lotman, J. M. (1973), *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hg. von R. Grüber. Frankfurt a. M.
- Manolaraki, E. (2003), „*Aeriae Grues*: Crane Migrations from Virgil to Statius“, in: *CJ* 107, 290–311.

- Markus, D. D. (2003), „The Politics of Epic Performance in Statius“, in: A. J. Boyle/W. J. Dominik (Hgg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*. Leiden/Boston, 431–467.
- Matthews, V. J. (1996), *Antimachos of Colophon. Text and Commentary* (Mnemosyne Supplements 155). Leiden [u. a.].
- Newlands, C. (2004), „Statius and Ovid: Transforming the Landscape“, in: *TAPhA* 134, 133–155.
- Parkes, R. (2014), „The Long Road to Thebes. The Geography of Journeys in Statius' *Thebaid*“, in: M. Skempis/I. Ziogas (Hgg.), *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 22). Berlin/Boston, 405–426.
- Parkes, R. (2021), „Finding the Tragic in the Epics of Statius“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 107–128.
- Pollmann, K. F. L. (2004), *Statius, Thebaid 12. Introduction, Text, and Commentary* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N. F., 1. Reihe, Bd. 25). Paderborn [u. a.].
- Reitz, C./Finkmann, S. (2019), „Epic Journeys and Related Scenes – A Short Introduction“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 2,2: Configuration*. Berlin/Boston, 3–12.
- Reitz, C./Scheidtger Lämmle, C./Wesselmann, K. (2019), „Epic Catalogues“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 653–725.
- Sanna, L. (2008), „Dust, Water and Sweat: the Statian *puer* between Charm and Weakness, Play and War“, in: J. J. L. Smolenaars/H.-J. van Dam/R. R. Nauta (Hgg.), *The Poetry of Statius* (Mnemosyne Supplements 306). Leiden/Boston, 197–214.
- Schetter, W. (1962), „Die Einheit des Prooemium zur *Thebais* des Statius“, in: *MH* 19, 204–217.
- Soerink, J. (2014), „Tragic Epic: Statius' *Thebaid* and Euripides' *Hypsipyle*“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Flavian Poetry and its Greek Past* (Mnemosyne Supplements 366). Leiden-Boston, 171–191.
- Störmer-Caysa, U. (2007), *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin/New York.
- Schulz, A. (2015), *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe*. Berlin [u. a.].
- Trinca, B. (2013), „Schrift – Bild – Imagination. Zur Theatralität des Roman de la Poire von Tibaut“, in: M. Kern (Hg.), *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*. Heidelberg, 429–442.
- van Baak, J. J. (1983), *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space, with an Analysis of the Role of Space in I. E. Babel's Konarmija*. Amsterdam.
- Vessey, D. W. T. C. (1973), *Statius and the Thebaid*. Cambridge.
- Willms, L. (2014), *Transgression, Tragik und Metatheater: Versuch einer Neuinterpretation des antiken Dramas* (DRAMA – Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption 13). Tübingen.
- Wyss, B. (1936), *Antimachi Colophonii reliquiae. Collegit disposuit explicavit Bernhardus Wyss*. Berlin.

Andreas Heil

‚To boldly go where no woman has gone before‘. Argias metaphorische Katabasis im zwölften Buch von Statius’ *Thebais*

*iam nunc te per inane chaos, per Tartara, coniunx,
si sunt ulla, sequar ...*
Lucan. 9,101f.

Im zwölften Buch der *Thebais*¹ beschreibt Statius, wie die Frauen und Mütter der im Kampf gegen Eteocles gefallenen Männer (*orbae viduaeque*: 106) von Argos nach Theben ziehen, um sich vor Ort persönlich um Totenklage und Bestattung (*exsequiis*: 118; *rogos*: 124, vgl. 140.149 f.) zu kümmern.² Die prominentesten Frauen dieses Trauerzuges (*flebilis ... comitatus*: 105) werden in einem Katalog vorgestellt, der das Gegenstück zum Katalog der Anführer der argivischen Streitmacht (*pande viros*: 4,34) darstellt.³ Genannt werden zunächst die Geschwister Argia und Deipyle, die Frauen von Polynices und Tydeus, dann Nealce und Eriphyle, die Frauen von Hippomedon und Amphiaraus, sowie schließlich Atalante, die Mutter des Parthenopaeus, und Euadne, die Frau des Capaneus (111–128).⁴ Entsprechend den weiblichen Protagonisten sind es ausschließlich Göttinnen, die den Frauen Sympathie bekunden und teilweise sogar helfend eingreifen – allerdings nur aus der Distanz.⁵ Die kurze Liste dieser Göttinnen markiert zugleich den Weg, den der

1 Ich zitiere die *Thebais* nach der Ausgabe von Hill 1996. Die Ausgaben von Klotz und Klüppel 1973 sowie von Hall, Ritchie und Edwards 2007–2013 wurden zum Vergleich herangezogen. Die gelegentlich leicht angepassten Übersetzungen folgen Schönberger 1998. Als Vortrag wurde dieser Artikel in Wien, Eichstätt und Graz präsentiert. Für Kritik und Anregungen, die ich bei diesen Gelegenheiten erhalten haben, möchte ich mich an dieser Stelle bedanken.

2 Zur Rolle der Frauen und besonders der Argias im zwölften Buch der *Thebais* siehe vor allem Frings 1991, 136–154; Zimmermann 1993, 261 f.; Dietrich 1999; Pollmann 2004, 44–48; Bernstein 2008, 85–88, 94–103; Bessone 2010, 2011, 200–223 und 2015; Korneeva 2011, 184–192; Keith 2013, 2018, 2019; Maniotti 2016; Voigt 2016. Vor Statius wird Argia nur selten erwähnt. Ihr Vorkommen in der archaischen griechischen Literatur und Kunst behandelt Beriotto 2021.

3 Siehe Kabsch 1968, 13 Anm. 1; Juhnke 1972, 159 Anm. 451; Frings 1991, 140 f. und Pollmann 2004, 115: „This is perhaps a Statian innovation, forming a female, non-military, and poignant equivalent to the glorious mobilisation of the male Argive warriors at Theb. 4.1–344.“ Wie die Aufzählung der Frauen hier an einen Truppenkatalog angeglichen wird, so wird der Trauerzug später ebenso paradox als *agmina* bezeichnet (146). Die hohe Reisegeschwindigkeit der Frauen im Vergleich zu den Männern betont Parkes 2014, 416 f.

4 Am Anfang und Ende des Katalogs werden die Frauen genannt, die in der folgenden Erzählung besonders hervortreten werden: Argia wird allein Polynices bestatten und Euadne in Athen als Fürsprecherin der Frauen fungieren (*ausa ante alias Capaneia coniunx*: 545).

5 Wie Feeney 1991, 357 betont, sind die Götter und besonders Jupiter nicht Teil der – freilich nur temporären und teilweisen – Lösung der Konflikte im zwölften Buch der *Thebais*. Juno, die auch im weiteren Verlauf hervortritt – sie gibt Luna den Auftrag, das Schlachtfeld zu erleuchten (291–311), und unterstützt die Mission der Frauen in Athen (464–470) – bildet eine Ausnahme: „Her participation, so much at odds

Trauerzug zurücklegt: Aus dem in der Nähe der Argolis gelegenen Arkadien bedauert Hecate/Diana die Frauen, am Isthmus von Korinth beklagt sie die „thebanische Mutter“ (131) Leucothea/Ino und Ceres zeigt ihnen den Weg mit den „geheimen Fackeln“ (*arcanos ignis*: 133) der Mysterienfeiern in Eleusis.⁶ Juno und Iris werden noch handgreiflicher tätig: Während Iris den Verfall der Leichen auf dem Schlachtfeld aufhält, sorgt Juno dafür, dass der Zug der Frauen nicht auf die überlebenden argivischen Männer trifft, die in umgekehrter Richtung aus Theben fliehen (134–136):

*ipsa per aversos ducit Saturnia calles
occultatque vias, ne plebs congressa suorum
ire vetet pereatque ingentis gloria coepta.*

135

Juno selbst führt sie auf heimlichen Pfaden und verbirgt ihren Weg, damit ihr Volk ihnen nicht begegne, sie am Weiterzug hindere und so des Ruhms ihrer herrlichen Tat beraube.

Der Verlust der Männer ist Anlass, aber zugleich Bedingung der Möglichkeit für die heroische Tat der Frauen, die ihre Häuser und das „(männer)leere Argos“ (*vacuis ... ab Argis*: 105)⁷ verlassen, um ins Feindesland zu ziehen, und damit eine männliche Domäne erobern.⁸ Diese Selbstermächtigung der Frauen, die eine Begegnung mit den zurückkehrenden Männern infrage stellen könnte,⁹ bezweckt nun aber die Erfüllung einer genuin weiblichen Aufgabe, die Sorge um Totenklage und Bestattung.¹⁰ Während der Krieg der Männer mit dem *nefas* des Brudermordes endet, das nur von den Königen als warnendes Beispiel erinnert werden soll,¹¹ verwirklicht sich die traditionelle Funktion der epischen Dichtung im Preis einer weiblich dominierten unkriegerischen Mission (*ingentis gloria facti*: 12,136): κλέα γυναικῶν treten an die Stelle von κλέα ἀνδρῶν. Die originelle Verschiebung wird durch Rückgriff auf das kallimacheische Bild des unbeetretenen Pfades akzentuiert (*per aversos ... calles*: 12,134).¹²

with her traditional persona, is made part of the resolution in order to highlight the fact that Jupiter and the other gods persist in their absence.“ Zu den Motiven Junos siehe auch Dominik 1994, 49.

⁶ So wird der „Zwischenraum“ zwischen dem Ausgangspunkt und der (geplanten) Destination der Reise auf sehr elegante Weise zumindest andeutungsweise gefüllt. Siehe zur Gestaltung des Handlungsraums in der *Thebais* den Beitrag von Kreuz in diesem Band.

⁷ Lactantius (ed. Sweeney 1997), 641 zu 105: *vacuis (... Argis): desolatis viris*.

⁸ Auf Lemnos übernehmen die Frauen nach der Tötung aller Personen männlichen Geschlechts gewzungenemaßen ebenfalls männliche Aufgaben. Siehe Bessone 2015, 133: „In Book 5, the women of Lemnos, after having denied their femaleness by taking up weapons (as Amazons, 5.144–6), kill their husbands (as well as all the males on the island) out of jealous *furor* („fury“), thus establishing an upside-down world and a feminine version of Thebes’s familial conflict.“

⁹ Barth 1664, 1448 zu 135: „*Occultatque vias* ne scilicet retro per easdem vias regredientes, qui fugiebant, ab obsidione Thebarum, in eos inciderent, & retro secum ire cogerent.“

¹⁰ Siehe dazu unten Anm. 30.

¹¹ Stat. *Theb.* 11,579: ... *et soli memorent haec proelia reges*.

¹² Bessone 2015, 129. Zu „Minimalformeln“ epischer Dichtung in der Antike siehe Einleitung (S. 4f.) und Söllradl (S. 93) in diesem Band. Bei den Elegikern, die Kallimachos im Proömium der *Aitia* als seine Vorläufer nennt, stehen nicht „Könige und Helden“ (1,1–6 Pf), sondern Frauen im Vordergrund. Siehe

Doch Statius geht noch einen Schritt weiter: Die im Epos bereits ungewöhnliche kollektive Unternehmung der Frauen wird in den Schatten gestellt durch die Solo-Mission Argias. Ornytus, ein verwundeter Soldat, der vom Rest des argivischen Heeres getrennt worden ist, informiert die Frauen über das Bestattungsverbot des neuen thebanischen Herrschers Creon (vgl. 11,661–664; 12,100–103): Der grausame Tyrann werde die Bittstellerinnen eher fern von den Leichen töten, als sich auf Kompromisse einzulassen. Nur mit Waffengewalt könne er dazu gebracht werden, traditionelle Werte und Menschlichkeit zu respektieren (*bello cogendus et armis / in mores hominemque Creon*: 165 f.). Von den Handlungsalternativen, die Ornytus aufzeigt – Rückkehr nach Argos und Errichtung von Kenotaphen oder Bittgang zu Theseus in das nahegelegene (*prope*: 163) Athen – wird die erste sofort verworfen (*extremum curarum ac turpe reverti*, „als letzte Ausflucht und Schmach erscheint ihnen Rückkehr“: 176). Die Frauen schwanken vielmehr, ob sie ihr Glück in Athen versuchen oder, der Warnung zum Trotz, Creon um Erlaubnis bitten sollen (*ambire Creonta*: 174). Während die Diskussion noch im Gang ist, fasst Argia, die Anführerin des Trauerzuges (*quaerit inops Argia vias*: 113),¹³ einen noch radikaleren Entschluss, den sie vor den anderen Frauen verheimlicht. In einer manipulativen Rede fordert sie ihre „Leidensgenossinnen“ (*socias ... malorum*: 208) auf, nach Athen zu gehen.¹⁴ Sie selbst, die ja für den Krieg mitverantwortlich sei, werde Theben aufsuchen. Wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit dem thebanischen Königshaus habe sie die besten Chancen, Creon zum Einlenken zu bewegen (195–204). Die Täuschung geht auf: Ungehindert von den anderen Frauen und allein von ihrem alten Diener Menoetes begleitet,¹⁵ bricht Argia auf – nicht etwa zur Audienz bei Creon, sondern zum ‚Nahkampf‘¹⁶ gegen dessen „unsagbare Gesetze“. Unter Einsatz des eigenen Lebens (*contemptrix animae*: 185) will sie die Leiche des Polynices auf dem bewachten Schlachtfeld

Harder 2012, 32 f. zu 1,9–12: „It is also worth noting that the poems referred to in these lines all have female subjects and that some of them may have been addressed to poets' mistresses.“ Pollmann 2004, 47 betont: Statius „develops a new poetics indicating what the epic of the future should look like: it would comprise not violence, but its consequences, like burial, lament and grief as its leitmotifs, and single out the heroic deeds of predominantly female agents.“ Bezeichnenderweise wird Argia selbst zum Schluss zur epischen Erzählerin (*ut saevos narret vigiles Argia sorori*: 12,804). Siehe dazu Pollmann, ebd.

13 Pollmann 2004, 118 zu 111: „Argia leads the procession of the Argive women, hereby already showing her courageous initiative and outstanding determination.“

14 Damit setzt sie dieselben Mittel ein wie Polynices (vgl. unten Anm. 112), die Intention ist aber eine andere. Siehe Frings 1991, 143 und Pollmann 2004, 131 zu 173–227: „Like her husband (11.560–7) she uses a ruse (12.183–4) to get what she wants, and both want to act on their own. But whereas Polynices is driven by the Furies (11.150–4) and shares his guilt with them and even the Gods (11.188–9), Argia is urged by *virtus* (12.177), marital piety and affection (12.186; ...), but also by *impetus ingens* (12.203).“ Sie gleicht eher Menoeceus, der seinen Vater täuscht, um sich für Theben opfern zu können (*fraude patrem tacita subit*: 10,721).

15 Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie mehrere Diener bei sich (112): *tristibus inlabens famulis*.

16 Pollmann 2004, 133 zu 178–180: „*comminus ... accedere* ... highlights the quasi-martial character of the enterprise, which is here transferred to moral issues.“ Agri 2010, 217 f. betont die Parallelen zwischen Argia und *Virtus*, besonders die ‚männlichen Schritte‘ der beiden Figuren (*magno ... passu*: 12,219 f. und *nimii ... gradus*: 10,646).

bestatten.¹⁷ Dies war die „gewaltige Tat“, die ihr ein plötzlicher Drang nach „unweiblicher Mannhaftigkeit“ eingegeben hatte (177–180):

*hic non femineae subitum virtutis amorem
colligit Argia, sexuque inmane relicto
tractat opus: placet (egregii spes dura pericli!)
comminus infandi leges accedere regni ...*

180

Hier bewies Argia plötzlich Liebe zum Mut, der weibliches Maß überstieg, verleugnete ihr Geschlecht und wagte eine gewaltige Tat: Sie will (unbeugsame Hoffnung bei herrlichem Wagnis!) dem Gesetz des ruchlosen Herrschers kämpferisch entgegenreten ...

Die von Ornytus so drastisch geschilderte Grausamkeit des Tyrannen (150–159) schreckt sie nicht, sie ist für sie vielmehr Ansporn, ihrer Verpflichtung gegenüber dem toten Ehemann nur umso schneller nachzukommen (*hortaris euntem, Ornyte*: 218f.). Die Trauer um und die Liebe zu Polynices lassen sie jede Furcht vergessen (*magno temeraria luctu*: 185; *hortantur pietas ignesque pudici*: 186). In ihrer Entschlossenheit und geradezu furchteinflößenden Verzweiflung¹⁸ wird sie mit einem Verehrer der Kybele/Magna Mater verglichen (222–227):

*vadit atrox visu, nil corde nec aure pavescens,
et nimis confisa malis propiorque timeri:
nocte velut Phrygia cum lamentata resultant
Dindyma, pinigeri rapitur Simoentis ad amnem
dux vesana chori, cuius dea sanguine lecto
ipsa dedit ferrum et vittata fronde notavit.*

225

Sie schreitet dahin, wild anzusehen, nichts erschreckt ihr Herz, nichts ihr Ohr; ihr maßloses Unglück nimmt ihr die Angst, macht eher andere fürchten, wie wenn in phrygischer Nacht Dindymus von Klagen widerhallt, der rasende entmannte Führer des Chores zum fichtenumsäumten Fluss Simoeis stürzt, er, dessen Blut die Göttin erwählt, dem sie selbst das Eisen gab und das Zeichen aus Wolle und Zweigen.

Gemeint ist der Anführer der Galli (*dux vesana chori*), der sich durch freiwillige Selbstkastration dem Dienst der Göttin geweiht hat, und sich bei den jährlichen Festen zu Ehren des Attis blutige Wunden beibringt.¹⁹ Bei dem Archigallus und bei Argia

¹⁷ Freiwillig begibt Argia sich damit potenziell „aufs männliche Gleis“, auf jene Route, welche die Männer geradewegs zu *nefas* und Tod geführt hat. Siehe dazu den Beitrag von Kreuz in diesem Band (S. 129–133). Später *scheint* es für einen Augenblick tatsächlich fast so, als ob der Streit der Brüder auf die neuen ‚Geschwister‘ Argia und Antigone übergreifen würde. Siehe dazu unten Anm. 117.

¹⁸ Der *vetus scholiasta* in Barth 1664 bemerkt (1463 zu 223 *propiorque timeri*): „Ex omni, inquit, specie mulieris determinatio nihil non audendi elucebat. Itaque timebat eam quisquis videbat.“

¹⁹ Den Kern des Attis-Kultes bildet sein Tod und die Trauer um ihn. Der Bezug zu Argia, die sich um die Bestattung des Polynices bemüht, liegt auf der Hand. Siehe Lancellotti 2002, 155f.: „Whereas for Greece we have no certain proof that the ritual in which Attis appeared was linked to a funeral ceremony, the celebration in March of the ‚holy week‘ in Rome was certainly of a funereal nature.“

handelt es sich um liminale Figuren, die in ihrer unbedingten Verehrung bzw. Liebe sogar bereit sind, ihre Geschlechtsidentität infrage zu stellen.²⁰

Modell für die Argia des Statius ist natürlich zunächst die Antigone des Sophokles:²¹ Dass die Ehefrau die Schwester übertrifft – Argia findet die Leiche trotz des längeren Weges noch vor Antigone –, wird von den Figuren selbst wiederholt betont.²² Zugleich ruft Statius, wie besonders Bessone gezeigt hat, bei der Gestaltung seiner neuartigen Helden weibliche Rollenbilder der römischen Liebesepik auf und transformiert diese. Rückblickend macht Argia eine erstaunliche Entwicklung durch.²³ Frisch verheiratet erscheint sie eifersüchtig: Sie vermutet, Polynices wolle wegen einer anderen Frau nach Theben zurückkehren (2,351f.).²⁴ Kurze Zeit später zeigt sie als „incarnation of uxorial fidelity“²⁵ ihre Opferbereitschaft, indem sie aus Liebe zu ihrem Ehemann ihren Vater Adrastus zum Krieg überredet, und damit die Trennung von ihrem Mann bewusst in Kauf nimmt (*da, bella, pater*: 3,696).²⁶ Schließlich verzichtet sie auf das Hochzeitsge-

20 So richtig Pollmann 2004, 143 zu 224–227, die betont, dass hier nicht die weiblichen Verehrerinnen der Kybele/Magna Mater gemeint sein dürften: „the transgendered Galli illustrate not only Argia's fierce determination much more intensely (as they themselves were willing to go to far greater lengths to serve their goddess than the priestesses), but are also in a way analogous to Argia's behaviour that was said to transgress gender boundaries.“

21 Heslin 2008, 115: „In her single-mindedness, her unwillingness to brook delay, her readiness to deceive her fellow travellers so that she has the freedom to act alone, and her insistence on attending to the corpse of Polynices alone, she calls to mind precisely the qualities of Sophocles' Antigone.“

22 *Theb.* 12,330–332 (Argia): „nullasne tuorum / movisti lacrimas? ubi mater, ubi incluta fama / Antigone? mihi nempe iaces, mihi victus es unil“; *Theb.* 12,351f. (Antigone): „cuius ait, manes, aut quae temeraria quaeris / nocte mea?“, *Theb.* 12,383f. (Antigone): „mea membra tenes, mea funera plangis. / cedo, tene, pudet heu! pietas ignava sororis!“. Siehe Micozzi 2015, 331: „Even Antigone, in the last book of the poem, seems perfectly aware that Argia is trying to usurp her own literary heritage: the role of superlative *pietas* traditionally assigned to Polynices' sister in the tragic tradition ...“. Dass Antigone und Argia Polynices gemeinsam bestatten, berichten Hyg. *fab.* 72,1f. (*Antigona soror et Argia coniunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt. quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta* ...) und Lib. *pr.* 2,9 (Πολυνείκης δὲ συγκατενεχθεὶς τῷ ἀδελφῷ ταφῆς ἀπεστερεῖτο μὲν παρὰ Κρέοντος, ἐτύγχανε δὲ παρὰ τῆς ἀδελφῆς. λέγεται δὲ καὶ ἡ γυνὴ Πολυνείκους Ἀργεῖα συνεψάσθαι τοῦ ἄθλου). Zwei Frauen erscheinen auch auf Sarkophagen aus Rom und Ostia, die auf das Ende des 2. Jhdt. n. Chr. datiert werden (Robert 1915, Bd. 1, 561, LIMC I 1 s.v. Antigone, Nr. 5 und 11 (Krauskopf), Zimmermann 1993, 276 f. und Bonanno Aravantinos 2008, 169–176) – möglicherweise ein Reflex der *Thebais* des Statius.

23 Siehe etwa Ka Chun Tang 2018, 10 f.

24 In der Klage über dem Leichnam ihres Mannes verweist Argia auf dieses Gespräch (*dicebam: quo tendis iter*: 12,333; vgl. *quo tendis iter?*: 2,351), betont aber, sie habe Polynices damals geraten, auf Theben zu verzichten und stattdessen in Argos zu herrschen (*soceri regnabis in aula*: 12,334): ein Fall von falscher Erinnerung. Siehe Frings 1991, 148 f. und Pollmann 2004, 167: „This is a clever psychological device, which increases the sense of waste even more: too late Argia realises that instead of affirming his rights to be king of Thebes by violence Polynices could have opted for an attractive alternative.“

25 Keith 2019, 124.

26 Frings 1991, 137. Bessone 2015, 124: „For Argia, to love her husband means becoming an accomplice to the *nefas*. It is a tragic error that the heroine will set right only at the end of the poem.“ Vgl. Dominik 1994, 127: „Her request is a tragic error of judgement, but she is not actually guilty of any crime.“ Pyy 2020,

schenk des Polynices: Mit dem Schmuck der Harmonia wird Eriphyle bestochen, die daraufhin ihren Mann Amphiaraus zur Teilnahme am Kampf bewegt (4,196 – 210): Damit ist das letzte Hindernis beseitigt. Der Zug nach Theben kann beginnen. Gleichet Argia also zunächst der Arethusa des Properz (4,3) oder der Laodamia Ovids (*epist.* 13), die den Krieg verurteilen, da er die Liebenden trennt,²⁷ so zeigt sie in der Folge eine selbstlose Liebe, die etwa an Lucans Marcia oder an Silius' Imilce erinnert: Ehefrauen, die gewissermaßen als episierte elegische *puellae* bereit sind, ihren Männern sogar in den Krieg zu folgen – eine Möglichkeit, die aber nicht realisiert wird.²⁸

Statius' Argia begibt sich tatsächlich in das Territorium der Feinde, aber nicht als weibliche Kämpferin²⁹, sondern (wie die anderen Frauen) auf einer Mission, welche die Erfüllung einer traditionellen weiblichen Rolle zum Inhalt hat – Totenklage und Bestattung³⁰ – dies aber nun in einem so außergewöhnlichen Setting – auf dem streng bewachten, leichenübersäten Schlachtfeld vor Theben –, dass man zu Recht von einer „unarmed ἀριστεία“³¹ sprechen kann:

The poet of the Thebaid thus creates a new model of female heroism, one that most closely approximates martial heroism, but without the renunciation of a woman's traditional role: a maximum of transgression, contained in a maximum of tradition.³²

34–37 arbeitet die Bezüge zur „literary tradition about war-bringing brides“ (34) heraus. Im zwölften Buch übertreibt Argia in ihrer Trauer über den Verlust des Polynices allerdings ihre eigene Verantwortung für den Krieg: *tantae quae sola ruinae / causa fui: Theb.* 12,198 f.; *quid queror? ipsa dedi bellum maestumque rogavi / ipsa patrem ut talem nunc te complexa tenerem: 12,336 f.*

27 Bessone 2015, 124: „In giving her [sc. Argia] a voice, Statius looks to the tradition of elegy ‚in the feminine‘, to Propertius's Arethusa (4.3) and the Laodamia of the Ovidian *Heroides* (Her. 13): devoted wives, divided between the world of love and the world of weapons, who lament their separation from their beloveds and protest against war, thus pursuing the antimilitarism of elegiac ideology.“

28 Marcia, die Frau Catos: Lucan. 2,346 – 349; Imilce, die Frau Hannibals: Sil. 3,109 – 115. Bessone 2015, 127: „These epic *heroides* (‚heroines‘) want to demonstrate their loyalty by following their husbands into the soldiers' camps and even onto the battlefield. But, from Lucan to Silius, the lament of the ‚bride forsaken for war‘ in the end gives way to a difficult acceptance of the marginal role reserved for women in the male genre of *arma* (‚weapons‘).“

29 Zur literarischen Figur der amazonenhaften Kämpferin siehe etwa Sharrock 2015.

30 Bernstein 2008, 86: „Argia's heroic journey to Thebes in *Thebaid* 12 represents an inversion of gendered expectations of behaviour that nevertheless leaves her fully aligned with normative Roman marital values.“ Voigt 2016, 69: „There is, of course, a paradox here: Argia's objective is to do something which is expected of women in the Greco-Roman world, namely to perform the rites of burial and lamentation. At the same time, though, she needs to transgress gender norms in order to perform this traditionally female task (12.177–79). ... In a dysfunctional society, to assert the values of a functioning society becomes a revolutionary act and requires for women the transgression of gender expectations.“ Zur besonderen Rolle von Frauen bei der rituellen Totenklage und der Vorbereitung des Leichnams für die Bestattung in Rom siehe etwa Šterbenc Erker 2009 und 2011.

31 Bessone 2015, 131. Vgl. Lovatt 1999, 145; Heslin 2008, 115.

32 Bessone 2015, 131. Heslin 2008, 115: „Driven on a heroic, single-minded quest by the thought of Polynices' decaying body, her solitary trip to Thebes can only be described as an *aristeia*.“ Lovatt 1999, 145: „the wives and mothers each have their *aristeia* of grief.“

Doch damit nicht genug: Modell für Statius' Argia ist außerdem Priamos, der in *Ilias* 24, nur von einem Diener begleitet, aufbricht, um die Leiche seines Sohnes Hektor bei Achill auszulösen.³³ Es gibt aber signifikante Unterschiede: Bei Homer erfolgt der Entschluss, die Leiche Hektors zurückzugeben, auf höchster Ebene in der Götterversammlung (24,22–76). Zeus schickt Iris zunächst zu Thetis, die auf ihren Sohn einwirken soll (24,77–142), und dann zu Priamos. Dieser erhält von Iris den Auftrag, Achill aufzusuchen, und sie verspricht ihm Unterstützung (24,143–187). Hermes begleitet Priamos auf dem Weg und führt ihn zurück. Im Zelt Achills ist Priamos dann allerdings auf sich allein gestellt. Anders in der *Thebais*.³⁴ Der Aufbruch der Frauen aus Argos und die Solo-Mission Argias erfolgen ohne göttlichen Auftrag,³⁵ mögen auch, wie wir bereits gesehen haben und noch sehen werden, Göttinnen im Hintergrund unterstützend mitwirken. Damit wird die Eigenverantwortlichkeit betont und das Wagnis der Frauen und besonders Argias zusätzlich aufgewertet.

Auch die Unternehmung des Priamos lässt sich als eine unkriegerische Aristie verstehen.³⁶ Doch Herrero de Jáuregui hat überzeugend nachgewiesen, dass die einsame nächtliche Fahrt des alten Königs in das feindliche Lager und sein Aufenthalt im Zelt des Mannes, der für den Tod so vieler seiner Söhne verantwortlich ist, ein noch spezifischeres Vorbild unter den typischen Szenen der epischen Dichtung hat: die Katabasis.³⁷

... his departure from Troy is depicted as a funerary procession; Hermes' guidance recalls the journey through the netherworld; and Priam's interview with Achilles resembles in some points an encounter with the Lord of the Dead.³⁸

Die Katabasis ist die ultimative heroische Leistung. Nur auserwählte Individuen, besonders Göttersöhne, können in das Reich des Todes vordringen, wobei selbst in diesen

³³ Vorsichtig Juhnke 1972, 159 f.; bestimmter Pollmann 2004, 131 zu 173–227: „Argia will show as much determination to complete her mission (173–219) as Priam expresses towards Hecabe about his intention to go to Achilles (Il. 24.193–227). Both Argia (228–9) and Priam (Il. 24.351) set off shortly after night has fallen, but Argia's walk is described in more detail (219–42) than Priam's journey (Il. 24.329–31).“

³⁴ Siehe etwa Pollmann 2004, 116.

³⁵ Argia bedankt sich zwar nach Auffindung des Leichnams bei den Göttern bzw. bei Fortuna (338), aktive Mithilfe bei der Suche erhoffte sie sich aber eher von ihrem toten Mann (*tu mihi pande vias ..., si merui*: 266 f.).

³⁶ Brügger 2009, 80: „... der 24. Gesang [wird] bisweilen als die ‚Aristie des Priamos‘ bezeichnet“ (mit Verweis etwa auf Danek 1988, 210 mit Anm. 75). Vgl. Macleod 1982, 115: „θάνατόνδε ‘to his death’: the word is used elsewhere in the *Iliad* only before the deaths of Patroclus and Hector (16.893; 22.287). As Priam goes out on his enterprise, he seems like one of the great warriors of the poem.“

³⁷ Eine gelungene Definition gibt Bernabé 2015, 17: „a true katabasis could be defined as: ‘a tale of the journey to the subterranean world of the dead led by an extraordinary character while alive who has a determined purpose and is keen on returning’.“ Vgl. Heil 2022, 3–7, 16–19 (mit weiterer Literatur).

³⁸ Herrero de Jáuregui 2011, 39. Ebenso bereits Clark 1979, 136 Anm. 45 (mit älterer Literatur). Vgl. Wathelet 1988 und Brügger 2009, 121 f. (mit Verweis auf Crane 1988, 36–38; Stanley, 1993, 237–240, 244 f. und Danek 1998, 50 f.).

Fällen der Erfolg nicht immer sicher feststeht.³⁹ Den „Hund“ aus der Unterwelt zu holen, hielt Eurystheus, so erfährt Odysseus vom Totengeist des Herakles höchstpersönlich, für seinen größten und schwierigsten Auftrag. Und tatsächlich konnte der Held die Arbeit nur mit der Hilfe von zwei Göttern bewältigen (*Od.* 11,623 – 626):

καὶ ποτέ μ' ἐνθάδ' ἐπεμψε κύν' ἄζοντ'· οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλον
φράζετο τοῦδέ γέ μοι κρατερώτερον εἶναι ἀέθλον.
τὸν μὲν ἐγὼν ἀνένεικα καὶ ἤγαγον ἐξ Αἴδαο·
Ἑρμείας δέ μ' ἐπεμπεν ἰδὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη.

625

Selbst hier sandt er mich her, den Hund zu holen, er dachte, dass es darüber hinaus kein stärkeres Wagnis mehr gebe. Aber ich bracht ihn herauf und führte den Hund aus dem Hades, Hermes geleitete mich und mit strahlenden Augen Athene.⁴⁰

Der Exklusivität und geradezu übermenschlichen Schwierigkeit des Unternehmens entsprechen die Einmaligkeit⁴¹ und das begrenzte Zeitfenster, in dem die Reise überhaupt möglich ist.⁴² Der Abstieg in die Unterwelt ist ein Vorauserleben des eigenen Todes. In diesem Sinn begrüßt Kirke Odysseus und seine Gefährten nach der Rückkehr von ihrer (an eine Katabasis angegliederten) Reise in den Grenzbereich der Unterwelt als

³⁹ Siehe etwa die erstaunten Worte des Herakles zu Dionysos: Ὡ σχέτλιε, τολμήσεις γὰρ ἰέναι: Aristoph. *ran.* 116. Auch das Scheitern von Theseus und Peirithoos unterstreicht die Schwierigkeit der Unternehmung. Vgl. Dova 2015, 62: „There is no doubt that the hallmark of Theseus' and Peirithoos' *katábasis* is its failure. The two friends not only fail to get what they came for, but also end up imprisoned in Hades.“

⁴⁰ Die Übersetzungen aus *Ilias* und *Odyssee* folgen Hampe 1979.

⁴¹ Herrero de Jáuregui 2015, 340: „... the journey to Hades is ... unique, i. e. it is an individual trip that has never been done before and will never be repeated again.“ Eine Wiederholung gibt es in der Regel nur dann, wenn der Jenseitsreisende schließlich tatsächlich stirbt. Orpheus hat nach dem Scheitern seiner Katabasis keinen zweiten Versuch (*Verg. georg.* 4,502f.; *iterum transire volentem / portitor arcuerat: Ov. met.* 10,72f.), sondern kehrt erst nach dem Tod in die Unterwelt zurück (*met.* 11,61 – 66). Im *Gerytades* schickt Aristophanes drei Dichter, Vertreter von Tragödie, Komödie und Dithyrambus, in die Unterwelt. Diese sind prädestiniert für die Reise, weil sie als offenbar schlechte Dichter ständig hungrig und daher dem Tode nah sind. Sie sind gewissermaßen „Hadesgänger“ (ἄδοφοῖται) von Profession, „die häufig und gerne dorthin reisen“ (θαμὰ / ἐκέισε φιλοχωροῦντας: PCG 3,2 frg. 156,4 – 6). Siehe Farmer 2017, 203: „He depicts all three as selected for their closeness to death: their failure as poets means they are unable to keep themselves well fed, and thus they are suitable for a trip to the land of the dead – they're already halfway there.“ Die Pointe beruht allerdings zusätzlich darauf, dass die Jenseitsreise im Normalfall eben eine einmalige Unternehmung ist.

⁴² Herrero de Jáuregui 2015, 338f.: „One day' is the most usual temporal extension for such unnatural adventure as crossing the boundary between the dead and the living. ... A logical, almost necessary consequence of such exceptionality is the urgency of the whole enterprise. In Aeneid 6 there is a permanent hurry which stands in narrative tension to the poetic wish to satisfy the audience's curiosity and offer a thorough and detailed account of the Underworld. In spite of her explanations, the Sibyl urges permanently Aeneas to hurry up ...“ Diese Urgenz prägt vor allem die Bewegung bis zum Eintritt in das Elysium. Siehe ders. 2020, 96: „The progress of the Sibyl and Aeneas has three features that mark their movement as different from that of the souls of the dead of pre-Elysium underworld: determination (i. e., goal-oriented movement), firmness (i. e., physical character of the movement), and urgency (i. e., swift movement).“

„zweimal Sterbende“ (*Od.* 12,21f.). Narratologisch gesprochen, zeichnet sich die Katabasis durch einen außerordentlich hohen Grad an „Ereignishaftigkeit“⁴³ und dementsprechend auch „Erzählwürdigkeit“⁴⁴ aus. Es kann daher nicht überraschen, dass gefährliche Missionen in der epischen Tradition wiederholt nach dem Modell dieses ultimativen Wagnisses gestaltet wurden.⁴⁵

In seiner Analyse der Unternehmung des Priamos unterscheidet Herrero de Jáuregui Motive, die spezifisch für die Jenseitsreise sind, von unspezifischen Motiven, die auch bei anderen Reisen und Abenteuern vorkommen.⁴⁶ Da jede Katabasis eine Grenzüberschreitung zwischen Diesseits und Jenseits darstellt, sind Ort und Zeitpunkt des Übertritts von besonderer Relevanz. Ebenso wird in der Regel ein göttlicher Helfer oder zumindest ein Ritualexperte benötigt, der den Übergang in die andere Welt ermöglicht (*Il.* 24,349–353):

οἱ δ' ἐπεὶ οὖν μέγα σῆμα παρέξ Ἴλοιο ἔλασσαν
 στήσαν ἄρ' ἡμιόνους τε καὶ ἵππους ὄφρα πίοιεν
 ἐν ποταμῷ· δὴ γὰρ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλυθε γαῖαν.
 τὸν δ' ἐξ ἀγχιμῶλοιο ἰδὼν ἐφράσσατο κῆρυξ
 Ἑρμείαν.

350

Als die [sc. Priamos und der Herold] am großen Grabmal des Ilos vorübergefahren, machten sie halt mit dem Maultiergespann und den Rossen, damit sie tranken im Fluss; schon kam die Dämmerung über die Erde. Plötzlich entdeckte ganz in der Nähe spähend der Herold den Hermeias ...

Zu dieser Stelle bemerkt Herrero de Jáuregui:

A river as a frontier, darkness, and the company of Hermes are the most recognizable features of a descent to the Underworld. Ilus's tomb is a permanent landmark in the *Iliad*, but the mention of a tomb just before crossing the boundary wholly agrees with the conceit of entering the realm of the dead.⁴⁷

Wie schon erwähnt, ist die Katabasis das exklusivste Abenteuer, das der Held – sieht man von den notwendigen Helfern ab – in der Regel allein bestehen muss und das immer auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit impliziert:

⁴³ Schmid 2014, 14–20 nennt fünf Merkmale, die eine Zustandsveränderung bedeutsam und damit zum Ereignis machen: „Relevanz“ (im Gegensatz zu trivialen Veränderungen), „Imprädictabilität“ (die Veränderung ist überraschend, gegen die Erwartung), „Konsekutivität“ (die Veränderung hat bleibende Folgen für die Figuren der Erzählung), „Irreversibilität“, „Non-Iterativität“ (die Veränderung ist unumkehrbar und nicht wiederholbar).

⁴⁴ Schmid 2014, 19 f.

⁴⁵ Siehe Heil 2022, 19 f. (mit weiterer Literatur).

⁴⁶ Herrero de Jáuregui 2011, 42: „... most of these scenes or formulae would not be considered ‘catabatic’ separately, but the cumulative effect is strikingly consistent in marking the scene as a whole as a catabasis.“

⁴⁷ Herrero de Jáuregui 2011, 44.

Despite all his fear, Priam succeeds in doing what ‚no other mortal on the earth has yet done‘ (505: οἷ οὐ πῶ τις ἐπιχθόνιος βροτὸς ἄλλος; cf. 565: οὐ γάρ κε τλαίῃ βροτὸς ἐλθέμεν, ‚no mortal has dared to come‘). Such claims of a unique experience for mortals are adequate descriptions of the conquest of death.⁴⁸

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Statius Argias Suche nach der Leiche des Polynices nach dem Vorbild von *Ilias* 24 als eine *metaphorische Katabasis* gestaltet hat. Als ‚Jenseitsreisende‘ tritt Argia natürlich zugleich in direkte Konkurrenz zu Vergils Aeneas, ist doch dessen im sechsten Buch der *Aeneis* ausführlich geschilderte Katabasis für die Epiker der frühen Kaiserzeit *das* zentrale Modell einer Unterweltsreise.⁴⁹ Es wird sich aber zeigen, dass es darüber hinaus bedeutsame Überschneidungen mit eigentlich allen bekannten Jenseitsreisen gibt: mit der Reise des Odysseus in den Grenzbereich der Unterwelt und den Katabasen des Herakles, des Orpheus sowie des Theseus und Peirithoos. Aufgerufen wird als Kontrast auch die komische Version des Aristophanes, der seinen effeminierten Anti-Helden Dionysos auf den Spuren des ‚Supermannes‘ Herakles in den Hades schickt. Statius präsentiert stattdessen den ernst gemeinten Gegenentwurf einer Frau, die *sexu ... relicto* das ultimative Wagnis besteht (*immane tractat opus*) und damit nicht nur ins ‚Reich der Toten‘, sondern zugleich in die letzte Männerdomäne der epischen Dichtung vordringt.⁵⁰

48 Herrero de Jáuregui 2011, 53. Vgl. ebd., 58: „a descent to Hades is not a trip for the many, nor can it be undertaken by a group, rather, it is a solitary journey appropriate only for a select few.“

49 Dies zeigt sich schon daran, dass die Dichter der frühen Kaiserzeit mit Ausnahme von Ovid (Juno, Orpheus und Aeneas in *met.*) und Seneca (Hercules im *Herc. f.*) hier die direkte Konkurrenz vermeiden und anstelle der Katabasis die Totenbeschwörung bevorzugen. Siehe Heil 2022, 19, 31 f. Wie Helzle 1996, 152 gesehen hat, findet sich in Argias Trugrede ein fast wörtliches Zitat aus dem sechsten Buch der *Aeneis*. Das *tantae ... sola ruinae / causa fui* (198 f.) verweist auf das *heu funeri tibi / causa fui* (6,458) des Aeneas. Helzle deutet die Bezugnahme als Kontrastimitation (ebd.): „Die Anspielung auf Vergil bringt also eine Umkehr der Situation des Aeneas zur Geltung. Bei Vergil wird Aeneas erst nach seinem Entschluß, Dido zu verlassen, vom epischen Erzähler wieder *pius* genannt (Verg. Aen. IV 393). Argeia hingegen wird durch ihr Zurückbleiben und ihre Suche nach dem Gatten zum Vorbild der *pietas* (Theb. XII 459).“ Für den Leser könnte der Verweis auf Aen. 6 unmittelbar vor Beginn von Argias Solo-Mission ein zusätzliches Signal sein, ihre Reise mit der Jenseitsreise des Aeneas zu vergleichen. Vgl. Helzle, ebd.: „Argeia wird im Folgenden bei Nacht ihren Mann suchen (Stat. Theb. XII 282 *nocte sub infesta*) so wie auch Aeneas im Dunkel der Unterwelt Dido gefunden hat (*per loca senta situ*, Verg. Aen. VI 462).“ Zu weiteren Übereinstimmungen zwischen Dido und Argia siehe Dietrich 2004, 9–12.

50 Die Jenseitsreisenden der epischen Tradition sind zuvor ausschließlich Männer (Herakles, Theseus und Peirithoos, Odysseus, Aeneas), sieht man von bestimmten Ausnahmen ab, welche die Regel bestätigen: Die Sibylle begleitet Aeneas als Ritualexpertin; für Juno (Ov. *met.* 4,432–480) gelten als Göttin ohnehin andere Regeln. Zur Katabasis der Psyche bei Apuleius bemerkt Zimmerman 2004, 488: „Among Apuleius’ innovations is that Psyche is the first female (mortal) literary character who travels to the Underworld (against her will) to fetch a beauty cream, her predecessors being famous men such as Odysseus, Hercules, Theseus, Orpheus, and Aeneas, who willingly and for a noble cause undertook the same task.“

1. *Exklusivität der Mission.* Statius betont von Anfang an die Exklusivität der lebensgefährlichen Mission Argias. Sie geht allein, wohin keine Frau, nicht einmal eine Thraerin⁵¹ oder eine Amazone gehen würde (12,179–182):

... placet (egregii spes dura periculi!)
 comminus infandi leges accedere regni,
 quo Rhodopes non ulla nurus nec alumna nivosi
 Phasidis innuptis vallata cohortibus iret. 180

Sie will (unbeugsame Hoffnung bei herrlichem Wagnis!) dem Gesetz des ruchlosen Herrschers kämpferisch dort entgegentreten, wohin kein Mädchen von Rhodope, keine Tochter des verschneiten Phasis, geschützt selbst von jungfräulichen Scharen, sich wagte.

Dass Argia auf ihrer Reise wie Priamos von einem Diener begleitet wird, beeinträchtigt ihre Sonderstellung in keiner Weise: Menoetes ist notwendig, um das Decorum zu wahren,⁵² zugleich dient er als Kontrastfigur,⁵³ durch die das Heldentum Argias nur umso deutlicher akzentuiert wird. Dass sie „allein“ und „ohne Führer“ agiert, betont Statius auf dem Höhepunkt der Unternehmung noch einmal ausdrücklich (280–283):

regina Argolicas modo formidata per urbes,
 votum immane procis spesque augustissima gentis,
 nocte sub infesta, nullo duce et hoste propinquo,
 sola ... 280

51 Pollmann 2004, 134 zu 181 f. bezieht die Ausdrücke *Rhodopes ... nurus* und *alumna ... Phasidos* speziell auf Procne, die Frau des Tereus (*Rhodopeia coniunx*: 5,121), und die Amazonenkönigin Hippolyte, die wenig später als neue Ehefrau des Theseus erscheint (12,533–539, 635–638). Auf jeden Fall ergibt sich hier ein sicher gewollter Kontrast (ebd.): „... whereas Argia as a widow behaves like an Amazon, Hippolyte displays a reverse development by becoming a wife and abandoning her life as an Amazon.“ Vgl. Bessone 2015, 131: „The paradox of a virile matron who surpasses the Amazons is correlated, in this same book of the *Thebaid*, with the mirror-image paradox of the true Amazons, brought to Athens and domesticated by the victor Theseus, and of Hippolyte, their queen, willingly reduced to the role of wife, *procreatrix* ('female begetter'), and *domiseda* ('woman who stays at home') ...“

52 Damit der vermeintliche Plan glaubwürdig erscheint, braucht Argia einen männlichen Begleiter, kann sie doch als vornehme Frau nicht allein vor den König Creon treten. Möglicherweise wählt sie den altersschwachen Menoetes, der einst ihr *virginei custos monitorque pudoris* (12,205) war, um sicherzustellen, dass sie ihre wahre Absicht zur Not auch gegen den Willen des Begleiters ausführen kann. So zumindest der *vetus scholiasta* in Barth 1664, 1460 zu 206: „senem, qui non possit eam a proposito deducere.“ Frings 1991, 144 betont zu Recht, dass Argia trotz der Begleitung isoliert bleibt: „Der Diener folgt seiner Herrin zwar voller Eifer; doch richten sich Argias Reden nicht an ihn, sondern sind wesentlich Monologe.“

53 Pollmann 2004, 138 zu 204. Wie wir sehen werden, übernimmt Menoetes aber zugleich bestimmte Funktionen eines ‚Jenseitsführers‘, allerdings in eingeschränkter Form. Siehe unten S. 150 f. und 158 f. Der Name ‚Menoites‘ kommt häufiger vor (Keyßner in RE 15,1). Am bekanntesten ist aber eine Figur mit einem Bezug zur Unterwelt: Menoites ist der Rinderhirte des Hades (Apollod. 2,5,12 = 2,125). Könnte die Verwendung gerade dieses Namens ein versteckter Hinweis auf das Katabasis-Setting sein? Immerhin sind beide in gewisser Weise *custodes* (vgl. Anm. 52).

Sie, eben noch Königin, gefürchtet in Argos' Städten, seliger Traum den Freiern, erhabene Hoffnung des Stammes, geht in feindlicher Nacht ohne Führer und nahe dem Gegner allein ...

2. *Motivierung der Mission.* Was die Motivierung der Reise auf der Figurenebene angeht, so ergeben sich wichtige Überschneidungen mit der Katabasis des Aeneas: Der tote Anchises hatte seinen Sohn in einer Traumerscheinung aufgefordert, die Sibylle von Cumae aufzusuchen, damit diese ihm eine Begegnung mit dem Vater in der Unterwelt ermögliche (5,731–733):

*Ditis tamen ante
infernās accede domos et Avernā per alta
congressus pete, nate, meos.*

Zuvor jedoch betritt die unterirdische Behausung des Dis und suche über die Tiefe des Avernus, mein Sohn, die Begegnung mit mir.⁵⁴

Auf diese Aufforderung bezieht sich Aeneas im Gespräch mit der Sibylle und beschwört zugleich die liebevolle Verbindung, die er zu Lebzeiten mit seinem Vater hatte, indem er gemeinsame Erlebnisse rekapituliert, die Flucht aus Troja sowie die Gefahren und Mühen der Irrfahrten (6,106–116):

*quando hic inferni ianua regis
dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso,
ire ad conspectum cari genitoris et ora
contingat; doceas iter et sacra ostia pandas.
illum ego per flammās et mille sequentia tela
eripui his umeris medioque ex hoste recepi;
ille meum comitatus iter maria omnia mecum
atque omnis pelagique minas caelique ferebat,
invalidus, viris ultra sortemque senectae.
quin, ut te supplex peterem et tua limina adirem,
idem orans mandata dabat.*

110
115

Hier ist doch, so heißt es, das Tor des Herrschers der Unterwelt und der finstere Sumpf, wo der Acheron hervortritt; möge es mir gelingen, dem teuren Vater Auge in Auge gegenüberzutreten; ich hoffe, du lehrst mich den Weg und öffnest die heilige Pforte. Ich holte Anchises durch das Flammenmeer und den Hagel von tausend Geschossen auf meinen Schultern heraus und rettete ihn so aus der Mitte der Feinde; er begleitete meinen Weg und ertrug mit mir die Fahrt über alle Meere, alle Drohungen der Wogen und des Himmels, leistete, obwohl er schwach war, mehr als Kräfte und Los des Alters erlauben. Ja, er war's, der mich auch dringend ersuchte, dir flehend zu nahen, an deine Schwelle zu treten.

54 Übersetzung: Binder/Binder 2012.

Argias Gefühle für ihren Ehemann sind ebenso intensiv. Vor ihrem inneren Auge läuft gleichsam ein Film ab,⁵⁵ der sie die entscheidenden Begegnungen mit Polynices immer wieder neu erleben lässt: seine Ankunft in Argos, die Hochzeit, die Freuden der Ehe, den Abschied beim Aufbruch der Truppen (187–191):⁵⁶

*ipse etiam ante oculos omni manifestus in actu,
nunc hospes miserae, primas nunc sponsus ad aras,
nunc mitis coniunx, nunc iam sub casside torva
maestus in amplexu multumque a limine summon
respiens ...*

190

Auch steht ihr der Gatte in allen Szenen des Lebens vor Augen, nun als Gast der Armen, nun neu vermählt am Altar, nun als freundlicher Ehemann und schließlich im drohenden Helm sie traurig umarmend, auch, wie er noch oft von der Schwelle draußen zurückblickt ...

Am häufigsten aber glaubt sie, seinen Totengeist (*imago*)⁵⁷ zu sehen, der sie um Bestattung bittet (191–193):

*... sed nulla animo versatur imago
crebrior Aonii quam quae de sanguine campi
nuda venit poscitque rogos.*

... kein Bild jedoch schwebt öfter vor ihrer Seele, als wie er nackt vom blutigen Aonischen Schlachtfeld kommt und Verbrennung erfleht.

Ebenso betont Aeneas seinem Vater gegenüber in der Unterwelt (6,695f.): *tua me, genitor, tua tristis imago / saepius occurrens haec limina tendere adegit* („Dein Bild, mein Vater; dein trauriges, erschien mir immer wieder und trieb mich, diesen Ort aufzusuchen“). *Pietas* und die wiederholten ausdrücklichen Aufträge des Toten bewegen Aeneas, in die Unterwelt hinabzusteigen. Dieselben Motive treiben Argia, unter Lebensgefahr das Schlachtfeld vor Theben aufzusuchen.⁵⁸

55 Helzle 1996, 151: „Das anaphorische *nunc* bringt zum Ausdruck, daß es sich hier um fast schnappschußartige Bilder handelt, die in Argeias Erinnerung hochkommen.“

56 Ankunft des Polynices in Argos: 1,385ff.; Hochzeit und Ehe: 2,201ff.; Aufbruch zum Marsch gegen Theben: 4,88–92. Die Szene im Schlafzimmer, welche die Trennung des Paares vorwegnimmt (2,333b–363), und den Auszug im vierten Buch behandelt Jöne 2017, 289–307.

57 Siehe Pollmann 2004, 136 zu 191–193: „The use of two meanings of *imago* in close vicinity is bold here ...; first (191) it means ‘vision’, linking this line with the preceding ones, then (192 *quae*) it denotes the apparition ... of Polynices within this vision who begs Argia to bury him.“

58 van der Keur 2013, 328–330 vergleicht Silius’ Scipio, der nach dem Verlust von Vater und Onkel Autoneo, die Nachfolgerin der Sibylle, in Cumae aufsucht, um eine Nekromantie durchführen zu lassen (13,391–396), mit Argia. Er ist wie diese ein „griever in action“ (330): Es sind Verlust und Trauer, die beide handeln lassen. Zur handlungsmotivierenden Funktion der Trauer siehe unten Anm. 102.

3. *Urgenz*. Aus dieser Motivation ergibt sich die Dringlichkeit der Mission.⁵⁹ Bei Argia steigert sich noch einmal der „Vorwärtsdrang“ (*illo impetus ingens auguriumque animi*: 203f.), der den Trauerzug der Frauen von Anfang an beherrschte (*inmanis eundi / impetus*: 167f.), führt doch jedes Zögern⁶⁰ unweigerlich zu einem weiteren Verfall der Leiche des geliebten Mannes (214–217):

*et nunc me duram, si quis tibi sensus ad umbras,
me tardam Stygiis quereris, fidissime, divis.
heu si nudus adhuc, heu si iam forte sepultus:
nostrum utrumque nefas ...*

215

Wenn du noch irgend Bewusstsein bei den Schatten besitzt, verklagst du mich eben jetzt, treuer Partner, bei den stygischen Göttern als grausam und träge. Ach, ob du nackt noch liegst oder, weh, vielleicht schon begraben, beides ist mein Vergehen!

Mit ihrer forcierten Geschwindigkeit (*praecipites gressus ... aufert*: 207; *magno ... praecipis / arva rapit passu*: 219f.) kann der alte Diener Menoetes kaum mithalten (237f.):

*tantum animi luctusque valent! pudet ire Menoeten
tardius, invalidaeque gradum miratur alumnae.*

So viel vermögen Mut und Trauer. Menoetes schämt sich, langsamer zu gehen, und bewundert den Schritt seines schwachen Zöglings.

Auf das Schlachtfeld stürzt sie im Laufschrift (*horrendos inrumpit turbida campos*: 269). Erst die Auffindung der Leiche und die Begegnung mit Antigone führen zu einer starken Entschleunigung. Jetzt ist es umgekehrt Menoetes, der zur Eile mahnen muss, womit er eine Funktion übernimmt, die in der Katabasis des Aeneas der Sibylle zufällt:

nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas.

(Aen. 6,539)

Die Nacht bricht herein, Aeneas, und wir verbringen die Stunden mit Weinen.

*heia agite inceptum potius! iam sidera pallent
vicino turbata die, perferte laborem,
tempus erit lacrimis, accenso flebitis igne.*

(Theb. 12,406–408)

⁵⁹ Zum Motiv der Urgenz in Jenseitsreisen siehe oben Anm. 42.

⁶⁰ Vgl. die Rede des Vaters in Ps.-Quint. *decl.* 6,3 (113,1–7 H), der ebenfalls mit der durch die Verwesung des Leichnams des Sohnes gegebenen Dringlichkeit argumentiert: ... *diligenter defendere contrarium est actioni nostrae: ut impetremus funus, moramur: dum nos litigamus, dum circa cadaver nostrum orbi rixamur, dum agitur causa defuncti, dum sepulcro lege praescribitur, dum dantur legitima dicentibus tempora, putrescit interim corpus, nec tutum in sicco iacet: cadaver ab incursu avium ferarumque tantum miserantium corona custodit*. Die Rolle des für die Thebais so wichtigen Motivs der *mora* in den Schlussbüchern (Theb. 11 und 12) behandelt Gervais 2017.

Auf! Vollbringt lieber euer Werk! Schon erbleichen die Sterne, verscheucht vom nahenden Tage. Vollendet die Arbeit, dann bleibt euch Zeit zum Weinen; vergießt eure Tränen dann, wenn die Flammen brennen!

4. *Das Schlachtfeld als infernalischer Ort.* Das Ziel der Reise, das Schlachtfeld, wird von Statius wiederholt als quasi infernalischer Ort geschildert. In dem Augenblick, in dem Tisiphone ihre Schwester Megaera zur Hilfe ruft, um den Kampf der Brüder Eteocles und Polynices ins Werk zu setzen, gleichen sich die Sphären von Diesseits und Jenseits an: Das Dunkel erfüllt in dem Grad, in dem es die Unterwelt verlässt, die Oberwelt (*quantumque profundae / rarescunt tenebrae, tantum de luce recessit*, „und so wie das Dunkel dort unten abnahm, soviel ging dem Lichte oben verloren“: 11,74f.).⁶¹ Jupiter bleibt nichts anderes übrig, als sich mit der veränderten kosmischen Ordnung zu arrangieren: Jetzt ist der Blick auf Theben für die *superi* zumindest zeitweise ebenso tabu, wie es der Anblick der Unterwelt immer war (*auferte oculos! absentibus ausint / ista deis lateantque Iovem*, „Wendet die Augen ab! Ohne Götter sollen sie solchen Frevel wagen und Jupiter verborgen bleiben“: 11,126f.). Während des Zweikampfs versammeln sich die thebanischen Totengeister mit Erlaubnis des Dis als Zuschauer des Spektakels (11,422f.): „Throughout the Thebaid, the city of Thebes is portrayed as an earthly mirror of hell, and at this climactic moment Thebes and the Underworld are joined as one under the sway of chthonic deities.“⁶² Nach dem Tod der Brüder übernimmt Creon die Macht. Sein Bestattungsverbot, das sich gegen alle Angreifer richtet,⁶³ sorgt endgültig dafür, dass sich das Schlachtfeld in ein Niemandsland zwischen den Welten verwandelt, beherrscht von verwesenden Leichen und *Totengeistern*, die keine Ruhe finden:

... iubet igne supremo
arceri Danaos, nudoque sub axe relinqui
infelix bellum et tristes sine sedibus umbras. (11,662 – 664)

... er befiehlt ..., den Danaern das Totenfeuer zu versagen, die unseligen Kriegsoffer unter freiem Himmel und traurige Schatten ohne Wohnsitz zu lassen.

... supremo munere gaudet
Ogygii manes; queritur miserabile Graium
nuda cohors vetitumque gemens circumvolat ignem. (12,54 – 56)⁶⁴

⁶¹ Vessey 1973, 162: „It is the nadir of human corruption, and through it, the blackness of hell envelops the earth. Jupiter turns his gaze away from Thebes (134–5). With his withdrawal, Thebes is left wholly in the grip of the Underworld powers (as was ordained by Dis at 8.65ff.).“

⁶² Vessey 1973, 163.

⁶³ In der Ausweitung des Bestattungsverbots auf alle gefallenen Argiver folgt Statius den *Supplices* des Euripides. Siehe etwa McClellan 2019, 207f.

⁶⁴ Nach Creon ist das Schlachtfeld ein Ort, der wie geschaffen dafür ist, auf Dauer als Aufenthalt für den Totengeist des Ödipus zu dienen (11,753f.): ... *ecce tuis tellus habitabilis umbris, / qua bellum geminaeque iacent in sanguine gentes*. Siehe außerdem 12,284: *circumfusa ... concilia umbrarum*; 12,310: *expavere*

... thebanische Manen erfreut die letzte Gabe, während die Schatten der unbestatteten Griechen jämmerlich klagen und seufzend das ihnen versagte Feuer umschwirren.

5. *Parallelisierung von Creon und Dis*. Auch Lucans Caesar ergötzt sich nach der Schlacht von Pharsalus am Anblick der Leichenhaufen und untersagt die Bestattung (7786–799). Doch die Grausamkeit Creons geht noch deutlich darüber hinaus.⁶⁵ Er wünscht sich, die Toten könnten länger die Empfindung bewahren und auf Dauer in seinem Machtbereich bleiben. Dann würde er selbst den Vögeln und wilden Tieren den Weg weisen, um so die Feinde auch über ihren Tod hinaus zu bestrafen. Damit maßt sich Creon Rechte an, die eigentlich nur Dis als dem Herrscher über die Toten zustehen (12,95–99):

... longos utinam addere sensus
corporibus caeloque animas Ereboque nocentes
pellere fas, ipsumque feras, ipsum unca volucrum
ora sequi atque artus regum monstrare nefandos!
ei mihi, quod positos humus alma diesque resolvat!

95

... könnte ich nur ihren Leichen noch länger Empfindung verleihen, ihre schuldigen Geister von Himmel und Erebus scheuchen, selbst wildes Getier und krummschnäblige Vögel aufsuchen und ihnen die Leichen der ruchlosen Könige weisen! Schade nur, dass gütige Erde und Zeit die liegenden Körper auflösen werden!

In der Warnung des Ornytus wird diese Parallelisierung von Creon und Dis noch etwas deutlicher akzentuiert. Er bezeichnet die Wächter auf dem Schlachtfeld kollektiv als *umbrarum custos* (vgl. *caris ... ab umbris*: 159). Diese sind dem König rechenschaftspflichtig. Sie melden ihm die Anzahl der Leichen (149–154):

quo, miserae, quo fertis iter? funusne peremptis
speratis cineremque viris? stat pervigil illic
umbrarum custos inhumataque corpora regi
adnumerat. nusquam lacrimae, procul usque fugati
accessus hominum: solis avibusque ferisque
ire licet.

150

umbrae mit Pollmann 2004, 158 ad loc.: „shades of the dead which were said to be flying around (cf. 284–5n.), which creates an eerie atmosphere, rather than simply understanding it as ‘nightly darkness’“; 12,366f.: „*cuius ait, manes, aut quae temeraria quaeris nocte mea?*“ mit Pollmann 2004, ad loc.: „*manes* as ‘dead body’ is post-Augustan ...; its metonymic usage here adds to the eerie quality of the whole scene.“

⁶⁵ Lovatt 1999, 134: „He [sc. Creon] wants more than to forbid burial; the ultimate hyperbole is in reversal. He not only wants to forbid the souls entrance to the underworld; he wants to refuse them death itself.“ Vgl. ebd. 135: „While Caesar is horrific for his lack of empathy, Creon is horrific for his engagement, his rejection of spectatorship in favour of personal involvement which increases the spectacle ...“

Wohin wollt ihr, arme Frauen? Erhofft ihr Totenfeuer für eure gefallenen Männer? Dort bewacht ein Wächter Tag und Nacht die Totengeister und zählt dem König die unbestatteten Leichen vor. Nirgends gibt es Tränen, alle, die herankommen möchten, werden fortgejagt, nur Vögel und wilde Tiere sind zugelassen.

Den Titel *umbrarum custos* („Wächter der Totengeister“) trägt in *Theb.* 11,444 Dis höchstpersönlich. Häufiger wird Cerberus als „Wächter“ bezeichnet.⁶⁶ Die Wendung *corpora regi adnumerat* gemahnt an die eindrucksvolle Unterweltsschilderung, die Manto im vierten Buch im Rahmen der Totenbeschwörung für ihren blinden Vater Tiresias gibt. Dort ist es der personifizierte Tod, der „für den Herrscher“ Dis die Toten zählt (*Theb.* 4,528 f.):

*in speculis Mors atra sedet dominoque silentes
adnumerat populos ...*⁶⁷

Auf einer Warte sitzt der schwarze Tod und zählt seinem Herrn die schweigenden Völker vor ...

Die enge Beziehung zwischen Dis und seinem selbst ernannten Statthalter auf Erden zeigt sich gerade in der beiden gemeinsamen Grausamkeit. Die *infern*i sind traditionell unerbittlich,⁶⁸ aber Statius gibt seinem Unterweltherrscher geradezu satanische Züge (8,21–23):⁶⁹

*forte sedens media regni infelicis in arce
dux Erebi populos poscebat crimina vitae,
nil hominum miserans iratusque omnibus umbris.*

Eben thronte der Herr des Erebus in der Burg seines unseligen Reiches und befragte die Seelen nach Verbrechen in ihrem Leben, ohne Mitleid mit Menschen und zornig auf jeglichen Schatten.

Ebenso wütet Creon in seinem Hass gegen *alle* Argiver, weil er sie alle ohne Unterschied für den Opfertod seines Sohnes Menoeceus verantwortlich macht. Die private ‚Hölle‘ auf Erden, die Creon eigenmächtig einrichtet, um seine Feinde auch *post mortem* quälen zu können, entspringt, wie der Leser weiß, sogar dem Wunsch des Dis, der sich so an Jupiter für den vermeintlichen Angriff auf die Unterwelt rächen will (8,72–74):

⁶⁶ Siehe etwa Sen. Ag. 13: *custodem Stygis*; Sen. Thy. 16: *custos carceris diri*; Sen. Tro. 400–402: *Taenara et aspero / regnum sub domino limen et obsidens / custos non facili Cerberus ostio*; Stat. silv. 3,3,27: *tergeminus custos*; vgl. Prop. 3,5,43 f.: *tribus infernum custodit faucibus antrum / Cerberus*.

⁶⁷ Außerdem liegt ein Bezug zu Lucan. 7,791 f. vor. Dort ist es Caesar, der auf dem Schlachtfeld die Leichen auf der Seite des Pompeius „zählt“: ... *sidentis in tabem spectat acervos / et Magni numerat populos* ...

⁶⁸ Dies gilt besonders für Hades/Dis selbst. Siehe etwa Hom. Il. 9,158 f.: ... Ἀΐδης τοι ἀμείλιχος ἦδ' ἀδάμαστος, / τοῦνεκα καὶ τε βροτοῖσι θεῶν ἐχθιστος πάντων, Bion epit. Adon. 51 f.: ἔρχεται εἰς Ἀχέροντα παρ στυγνὸν βασιλῆα καὶ ἄγριον; Verg. georg. 4,469 f.: *manisque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda*; ebd. 492: *immitis ... tyranni*; Ov. met. 10,76: *esse deos Erebi crudeles questus*; Sen. Herc. f. 569–571: *immites potuit flectere cantibus / umbrarum dominos et prece supplici / Orpheus* ...

⁶⁹ Dies betonen Kroll 1932, 450–456 und Feeney 1991, 350 f.

... [sc. sit], *quique igne supremo*
arceat exanimis et manibus aethera nudis
*commaculet: iuvet ista ferum spectare Tonantem.*⁷⁰

... ein anderer [soll] den Toten das Leichenfeuer verwehren und den Aether mit nackten Kadavern beflecken. Das mag dem grausamen Donnerer zur Augenlust dienen.

Die Parallele Creon – Dis wird zusätzlich durch den Vergleich von Argia mit Ceres verstärkt.⁷¹ Mit derselben verzweifelten Entschlossenheit, mit der die Göttin, eine Fackel in der Hand, die ganze Welt nach ihrer vom Unterweltsgott entführten Tochter absucht, stürzt Argia auf das Schlachtfeld (12,270–277):

qualis ab Aetnaeis accensa lampade saxis 270
orba Ceres magnae variabat imagine flammae
Ausonium Siculumque latus, vestigia nigri
raptoris vastosque legens in pulvere sulcos;
illius insanis ululatus ipse remugit
Enceladus ruptoque vias inluminat igni: 275
Persephonen amnes silvae freta nubila clamant,
Persephonen tantum Stygii tacet aula mariti.

So auch entflamnte die beraubte Ceres die Fackel und warf von den Felsen des Aetna den Schein ihrer mächtigen Flamme bald über Ausonien, bald über Sizilien hin und suchte die Spuren des schwarzen Räubers und breite Wagenspuren im Staube; brüllend fällt Enceladus selbst in ihr wildes Geschrei ein und beleuchtet den Pfad mit ausbrechendem Feuer. Persephone rufen Ströme und Wälder und Meere und Wolken, von Persephone schweigt nur der Hof des Stygischen Freiers.

Der Schlussvers des Gleichnisses *Persephonen tantum Stygii tacet aula mariti* steht in einem raffinierten Wechselspiel zum folgenden Vers, in dem die Erzählung wieder aufgenommen wird. Menoetes warnt Argia, das Fackellicht könne sie an Creon verraten (278f.):

admonet attonitam fidus meminisse Creontis
altor et occulto summittere lampada furto.

Der treue Erzieher mahnt die Erregte, an Creon zu denken und die Leuchte zu heimlichem Diebstahl zu senken.

⁷⁰ Siehe Pollmann 2004, 36: „At 8.72–4 the irate Pluto urges Tisiphone to instigate a human being to pronounce a burial ban. ... however, regarding his final request, it is without the Fury's influence that Creon utters the ban, thereby becoming fully responsible for it.“

⁷¹ Der Vergleich weist zurück auf die Fackeln von Eleusis, die den Frauen den Weg nach Theben zeigten (12,132f.). Dieser doppelte Bezug auf den Mythos von Ceres und Proserpina fungiert als Rahmen für den Abstieg Argias in die ‚Unterwelt‘: Sie überbietet gewissermaßen die Göttin, der auf ihrer Suche – zumindest nach der bekannteren Version der Sage – allein das Reich des Dis verschlossen blieb. Von einer Katabasis der Ceres spricht etwa Hyg. *fab.* 251. Ovid vergleicht die trauernde Ceres mit einer Bacchantin (*fast.* 4,457f.), was Statius auf die argivischen Frauen überträgt, die im Gefolge des Theseus zur Bestattung ihrer Männer nach Theben gelangen (12,791–793).

Die beiden Genetive am Ende der unmittelbar aufeinander folgenden Verse *Stygii ... mariti* und *Creontis* rufen geschickt die Gleichsetzung von Creon und Dis in Erinnerung: Der thebanische Herrscher, der sich die Macht über die unbestatteten Toten anmaßt, ist auch sprachlich das ‚Echo‘ seines Pendants im Reich der Toten.

Die im Text wiederholt angedeutete Identifikation des irdischen mit dem unterirdischen Totenherrscher wird schließlich in der Rede, mit der Euadne Theseus zum Eingreifen bewegt, explizit gemacht. Er gleiche, so betont sie, „dem Vater der Furien“⁷² oder Charon (555–561):

hominum, inclute Theseu, 555
sanguis erant, homines, eademque in sidera, eosdem
sortitus animarum alimentaue vestra creati,
quos vetat igne Creon Stygiaeque a limine portae,
ceu sator Eumenidum aut Lethaei portitor amnis,
summovet ac dubio caelique Erebiue sub axe 560
detinet.

Menschen waren sie [sc. die vor Theben gefallenen Argiver], ruhmreicher Theseus, Kinder von Menschen, zu gleichen Gestirnen, gleichem Anteil an Leben und Nahrung wie ihr geboren. Creon aber verweigert ihnen das Feuer, treibt sie wie der Vater der Furien oder der Fährmann am Lethestrom von der Schwelle der Stygischen Pforte und hält sie an der Grenze zwischen Himmel und Hölle gefangen.

Auf ihrer metaphorischen Katabasis dringt Argia freiwillig in das von Creon geschaffene schreckliche Zwischenreich ein und sucht die Konfrontation mit „den grausamen Göttern und dem blutigen Herrscher“ (*inmitesque deos regemque cruentum*: 184)⁷³ dieser neuartigen ‚Unterwelt‘ zwischen Himmel und Erde. Und sie tut dies anders als Herakles und Aeneas, anders auch als Priamos ohne direkte göttliche Unterstützung oder Autorisierung. Darin gleicht sie Orpheus, der ohne jede Hilfe – einzig der Liebe zu seiner Ehefrau Eurydice folgend (*causa viae est coniunx*: Ov. *met.* 10,23; *vicit Amor*: ebd., 26) – das ‚Wagnis‘ der Reise zu den Toten auf sich nimmt (*ad Styga Taenaria est ausus descendere porta*: ebd., 13).⁷⁴

⁷² Mit *sator Eumenidum* dürfte hier Dis gemeint sein. Vgl. *Theb.* 11,69 f.: *stabat* [sc. Megaera] *tunc forte parenti/proxima* ... Dazu bemerkt Venini 1970, 24: „Meglio suonerebbe il verso se *sator Eumenidum* fosse Plutone, custode per eccellenza delle porte dell’Ade ...“ Venini nimmt an, dass Statius die Vaterschaft des Dis aus Verg. *Aen.* 7,327 f. erschlossen habe: *odit et ipse pater Pluton, odere sorores/Tartarae monstrum* [sc. Allecto]. Auch Pollmann 2004, 224 z. St. spricht sich für die Vaterschaft des Dis aus. Als Väter der „Töchter der Nacht“ (Aischyl. *Eum.* 416 f.) werden sonst u. a. Kronos (*Schol. Lycophr.* 406) oder Acheron (*Serv. Aen.* 7,327) erwähnt. Siehe Wüst 1956, 85.

⁷³ Bei den *inmites ... deos* kann man an die Furien denken. So Pollmann 2004, 135 zu 184. Einen Einfluss der Furien auf Creon stellt auch Theseus fest (12,590 f.): *quaenam ista novos induxit Erinys/regnorum mores?* Vgl. Dominik 1994, 42.

⁷⁴ Höher noch als die Katabasis des Orpheus stuft Phaidros in Platons *Symposion* die Bereitschaft der Alkestis ein, für ihren Ehemann zu sterben (*symp.* 179b3–d7). Hier wird der lebendige Abstieg des auf seine Musik vertrauenden Sängers von den Göttern der Unterwelt als ‚Trick‘ angesehen: Daher belohnen

6. *Grenzüberschreitung*. Der Übergang ins ‚Jenseits‘ ereignet sich wie bei der Fahrt des Priamos bei Einbruch der Nacht. Argia muss zahlreiche Hindernisse überwinden: Felsen, Wälder, die sogar bei Tageslicht finster sind, Flüsse und die Lager von „schrecklichen Monstern“ (228–236):

<i>iam pater Hesperio flagrantem gurgite currum</i>	
<i>abdiderat Titan, aliis rediturus ab undis,</i>	
<i>cum tamen illa gravem luctu fallente laborem</i>	230
<i>nescit abisse diem: nec caligantibus arvis</i>	Dunkelheit
<i>terretur, nec frangit iter per et invia saxa</i>	Felsen
<i>lapsurasque trabes nemorumque arcana (sereno</i>	Wälder
<i>nigra die) caecisque incisa novalia fossis,</i>	Gräben
<i>per fluvios secura vadi, somnosque ferarum</i>	Flüsse
<i>praeter et horrendis infesta cubilia monstris.</i>	235 wilde Tiere, Monster

Schon hatte Vater Titan seinen Flammenwagen in der Hesperischen Flut versenkt, um aus anderen Wogen wiederzukehren; Argia aber spürte im Bann ihrer Trauer weder die schwere Mühe noch das Scheiden des Tags. Dunkelnde Felder erschrecken sie nicht, sie schreitet gerade fort durch weglose Felsen, Bäume, die zu fallen drohen, unheimliche Wälder, die selbst am hellen Tage finster sind, Äcker mit verborgenen Gräben, durch Flüsse, ohne die Furt zu suchen, vorbei an wilden Tieren, die schlafen, und an drohenden Lagern schrecklicher Untiere.

Alle diese Elemente bzw. Motive lassen sich auch in Katabasisschilderungen bei der Markierung der Grenze zwischen den Welten finden.⁷⁵ Ich beschränke mich im Folgenden auf einige wenige Vergleichsstellen. Odysseus erreicht bei Einbruch der Nacht den Grenzbereich zur Unterwelt, das Land der Kimmerier, in dem ewige Dunkelheit herrscht (*Od.* 11,19): ἐπὶ νύξ ὅλοῃ τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι. Dunkelheit nimmt Aeneas und die Sibylle nach dem Übertritt ins Jenseits auf (6,268): *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* ... Ein Fluss oder Flüsse markieren seit Homer regelmäßig die Grenze zwischen den Welten.⁷⁶ In der *Nekyia* wird darüber hinaus der Hain der Persephone erwähnt.⁷⁷ Besonders seit Vergil gehört dieses Motiv der *selva oscura* unverzichtbar dazu, wobei der Übergang von den irdischen zu den unterirdischen Wäldern fließend ist: „... a katabatic forest followed by a chthonian forest, and the whole geography

sie Alkestis – sie darf ins Leben zurückkehren – , während sie Orpheus nur ein Abbild der Eurydice (*phasma*) zeigen.

⁷⁵ So spricht etwa Pherekydes von Schluchten, Gruben, Grotten, Toren und einem „Ausfluss“, Hindernisse, welche die Seelen wohl auf ihrem Weg durch das Jenseits durchqueren müssen (frg. 87 und 88 Schibli). Siehe Schibli 1990, 113–121.

⁷⁶ *Il.* 23,73; *Od.* 10,513–515. Zur Funktion von Flüssen (und Toren) als Grenze zwischen Diesseits und Jenseits in den homerischen Epen siehe Sourvinou-Inwood 1996, 61–65 und Cousin 2012, 88–107. Vgl. Gruppe und Pfister 1937, 67–70. Natürlich finden sich die Flüsse auch bei Vergil (*georg.* 4,478–480; *Aen.* 6,295–297). Aristophanes macht im *Gerytades* daraus einen „Fluss des Durchfalls“ (ὁ τῆς διαρροίας ποταμός; PCG 3,2 frg. 156,13).

⁷⁷ *Od.* 10,509.

unified by an emotional undercurrent.“⁷⁸ Statius folgt dieser Tradition, indem er die Totenbeschwörung durch Tiresias und Manto in der Nähe eines ausführlich beschriebenen dunklen Haines stattfinden lässt (4,419–433).⁷⁹ Darüber hinaus können Felsen⁸⁰ und Monster dafür sorgen, dass der Weg zwischen den Welten (fast) unüberwindlich ist (Aristoph. *ran.* 470–474):

τοία Στυγός σε μελανοκάρδιος πέτρα
 Ἀχερόντιός τε σκόπελος αἵματοσταγῆς
 φρουροῦσι, Κωκυτοῦ τε περίδρομοι κύνες,
 ἔχιδνά θ' ἑκατογκέφαλος, ἢ τὰ σπλάγχνα σου
 διασπαράξει...

470

So (unüberwindlich) ist des Styx schwarzherz'ger Felsen, und so der blutbetropfte acheront'sche Stein, die dich bewachen, des Kokytos flinke Hundeschar und, hundertköpfig, die Echidna; sie zerfleischt dir das Gedärm ...⁸¹

Auf seinem Weg in die Unterwelt begegnet Herakles der Gorgo Medusa⁸², in den *Fröschchen* des Aristophanes warnt er Dionysos vor den Gefahren einer Jenseitsreise (142 f.): μετὰ ταῦτ' ὄφεις καὶ θηρί' ὄψει μυρία / δεινότατα, „Danach wirst du Schlangen und Untiere sehen, unzählige, ganz furchtbare!“. Tatsächlich tritt Dionysos und seinem Diener Xanthias dann auf dem Weg die Empusa entgegen oder beide – vielleicht auch nur der von Xanthias genarrte Dionysos⁸³ – glauben es zumindest (277–308). Vergil bietet wohl die bis dato vollständigste Liste von infernalischen Schreckgestalten (Personifikationen und Ungeheuer), die er en bloc in seinem *vestibulum Orci* ansiedelt (6,273–289).⁸⁴ Aeneas zeigt Angst (*subita trepidus formidine*: 6,290) und zieht das Schwert, bevor die Sibylle Entwarnung gibt.⁸⁵ Dionysos versucht, seinen Diener vor-

⁷⁸ Barchiesi 2020, 20.

⁷⁹ Darin folgt er Sen. *Oed.* 530–544. Zur Totenbeschwörung von Tiresias und Manto bei Statius siehe Heil 2022, 181–206 und Söllradl 2022 (jeweils mit weiterer Literatur).

⁸⁰ Kirke nennt Odysseus u. a. einen Felsen als Wegmarke (*Od.* 10,515). Siehe Cousin 2002, 38: „La véritable entrée des enfers, les portes d'Hadès, sont représentées par des fleuves, et plus précisément par la pierre devant laquelle ils confluent.“ Hermes führt die Totengeister der Freier vorbei am „Weißen Felsen“ (*Od.* 24,11) in die Unterwelt, deren Eingang im äußersten Westen gedacht ist, wo die Sonne untergeht. Siehe Cousin 2002, 40: „Λεύκας πέτρῃ désigne donc une pierre claire et brillante, nommée ainsi car elle est peut-être la dernière roche éclairée par le soleil avant qu'il se couche.“ Theseus saß auf der ἀγέλαστος πέτρα (Schol. zu Aristoph. *equ.* 785), bevor er in die Unterwelt hinabstieg.

⁸¹ Übersetzung: Holzberg 2011.

⁸² Apollod. 2,5,12=2,123: ἐπὶ δὲ τὴν Γοργόνα τὸ ξῖφος ὡς ζῶσαν ἔλκει, καὶ παρὰ Ἑρμοῦ μανθάνει ὅτι κενὸν εἰδωλὸν ἐστὶ.

⁸³ Griffith 2013, 170: „... we may suspect that they are purely Xanthias' invention to torment and humiliate his boss.“

⁸⁴ Williams 1964, 52: „The opening scene has been like a medieval iconography of Hell, full of the terrors of popular folklore which Lucretius had tried so passionately to dispel from men's minds.“

⁸⁵ Dieses Motiv geht auf die Herakles-Katabasis zurück (vgl. oben Anm. 82). Siehe Horsfall 2013, 251 zu 291.

zuschieben und macht sich sogar vor Schreck in die Hose (Aristoph. *ran.* 308). Ovid beschreibt das Grauen der Begegnung mit dem Cerberus, das einen lebenden Menschen zu Stein erstarren lässt (*quem non pavor ante reliquit, / quam natura prior, saxo per corpus oborto*, „den Angst nicht eher verließ als sein bisheriges Wesen, da steinern wurde sein Leib“: *met.* 10,66 f.).⁸⁶ Demgegenüber nimmt Argia die Gefahren und Hindernisse kaum wahr. Die starken Emotionen, die sie beherrschen, erzeugen einen Tunnelblick (*nescit abisse diem*: 231; *secura vadi*: 235).

Ohne ortskundigen Führer kommt Argia wiederholt vom Weg ab (*quotiens amissus eunti / limes*: 240 f.), ganz wie die frisch Verstorbenen, die nach Ovids Schilderung den Weg zur Stadt des Dis nicht kennen (*met.* 4,436–438):

*pallor hiemsque tenent late loca senta, novique,
qua sit iter; manes, Stygiam quod ducat ad urbem,
ignorant, ubi sit nigri fera regia Ditis.*

Bleicher Winter herrscht weithin in dem Ödland; die neuen Seelen wissen nicht, wo der Weg zur stygischen Stadt führt, nicht, wo die grausame Burg des finsternen Dis sich befindet.

Natürlich könnte es sich im Fall Argias einfach nur um die Beschreibung einer beschwerlichen Reise im Diesseits handeln.⁸⁷ Der oben aufgezeigte Kontext – die Gleichsetzung von Creon und Dis sowie der wiederholt betonte quasi infernalische Charakter des Schlachtfelds – dürfte es aber dem Rezipienten nahe legen, die Motive im Rahmen des Modells der Katabasis zu deuten. Dadurch gewinnt die Reise eine besondere Tiefendimension: Es geht nicht um ‚Hiking‘ in schwierigem Terrain, sondern um ein unerhörtes Wagnis, eine Grenzüberschreitung, die Argia an die Seite der männlichen Helden stellt, die sich ihren Weg in das „unentdeckte Land“ der Toten gebahnt haben.

7. *Theben als ‚Stadt des Dis‘*. Schließlich beginnt der Abstieg vom Cithaeron in die Ebene vor Theben (*iamque supinantur fessis lateque fatiscunt / Penthei devexa iugi*, „Schon liegen vor den Erschöpften die Hänge von Pentheus’ Berg und dehnen sich weit hinaus“: 243 f.). Damit wird der Übergang vom Grenzbereich in das Innere der ‚Unterwelt‘ markiert. Menoetes meldet, dass sie sich in der Nähe von Schlachtfeld und Stadtmauern befinden müssten. Damit übernimmt er eine Funktion der Sibylle, kann sich im Gegensatz zu dieser aber nur auf seine Vermutungen stützen (12,246–253):

⁸⁶ Übersetzung: Holzberg 2017. Zu dieser sonst nicht bekannten Verwandlung siehe Heath 1996, der die Inversion betont: Orpheus, der die Unterweltsmächte zuvor mit seinem Gesang besiegt hat, wird jetzt nach dem erneuten Verschwinden Eurydices von eben diesen Mächten zum Schweigen gebracht (anders als Herakles, der trotz einer Begegnung mit der Gorgo seine Mission in der Unterwelt erfolgreich zu Ende bringt).

⁸⁷ Die Reise Argias nach Theben steht in einem Kontrastverhältnis zur Reise des Polynices nach Argos in *Theb.* 1. Siehe Pollmann 2004, 144 f. zu 228–290: „Argia is motivated by love for her husband even beyond death (12.186), Polynices by hatred of his brother beyond death (1.316–28); she wants her husband’s funeral, he his brother’s death. Both her willingness for self-sacrifice and his egoism are intense almost up to madness (1.320–2; 12.193–4).“

*haud procul, exacti si spes non blanda laboris,
 Ogygias, Argia, domos et egena sepulcri
 busta iacere reor: grave comminus aestuat aer
 sordidus, et magnae redeunt per inane volucres.
 haec illa est crudelis humus, nec moenia longe.* 250
*cernis ut ingentes murorum porrigat umbras
 campus et e speculis moriens intermicet ignis?
 moenia sunt iuxta ...*

Nicht fern von hier, Argia, wenn Hoffnung auf Ende der Mühe nicht täuscht, liegen, meine ich, die Ogygischen Häuser und Leichen, denen Bestattung verwehrt ist; schwere, unreine Luft wogt nahe heran, mächtige Vögel fliegen zurück durch die Lüfte. Hier ist das grausame Schlachtfeld, die Stadt liegt nicht weit. Siehst du, wie auf dem Feld die riesigen Schatten der Mauern sich breiten und auf Türmen ersterbende Feuer flackern? Nah sind die Mauern ...

Dass die Verwesung der Leichen die Luftqualität beeinträchtigt, ist ein realistischer Zug,⁸⁸ zugleich wird aber erneut die infernalische Atmosphäre des Schlachtfelds betont: Mit dem ‚Smog‘ der Unterwelt hat auch Mercur auf seiner Jenseitsmission zu kämpfen (*Theb.* 2,2–5):

*... undique pigrae
 ire vetant nubes et turbidus implicat aer;
 nec Zephyri rapuere gradum, sed foeda silentis
 aura poli.* 5

... überall hindern träge Wolken seinen Flug, trübe Schwaden hüllen ihn ein, nicht Zephyrwinde beschleunigen seinen Schritt, sondern fauler Dunst der schweigenden Welt.

Auch die Mauern Thebens, die „ungeheure Schatten“ werfen, haben ihre Parallelen in Jenseitsbeschreibungen. Von den schwarzen Mauern des Palasts der Persephone spricht bereits Pindar (μελαντειχέα ... δόμον / Φερσεφόνας; *O.* 14,20 f.). Aeneas erblickt – nach der Information durch die ortskundige Sibylle – zunächst aus der Distanz die Mauern des Tartarus (*Aen.* 6,548 f.):

*respicit Aeneas subito et sub rupe sinistra
 moenia lata videt triplici circumdata muro ...*

Aeneas blickt sich um und sieht plötzlich zur Linken am Fuß des Felsens eine weitläufige Festung, von dreifacher Mauer umgeben ...

Wenig später weist ihn die Sibylle erneut auf metallene Mauern hin: Hier soll er an einem Tor den goldenen Zweig als Gabe für Proserpina niederlegen (*Aen.* 6,630–632):

⁸⁸ Pollmann 2004, 147 zu 248 f. Von dem Gestank, der von der Leiche des Polynikes ausgeht, spricht auch der Wächter bei Sophokles (*Ant.* 411 f.).

*Cyclopum educta caminis
moenia conspicio atque adverso fornice portas,
haec ubi nos praecepta iubent deponere dona.*

630

Ich sehe schon die in den Zyklopenessen geschmiedeten Mauern und das Tor mit dem Bogen vorn, wo wir nach der Vorschrift diese Gabe niederlegen sollen.

Gemeint sein dürfte der Palast der Unterweltherrscher (vgl. *Ditis magni sub moenia*: 6,541).⁸⁹ Ein Bezug auf den Tartarus scheint aber nicht ganz ausgeschlossen. So versteht die Stelle zumindest Horsfall.⁹⁰ Die hier von Vergil wohl nicht intendierte Überblendung des Aufenthaltsorts der Verdammten mit dem der Unterweltherrscher wird sich rezeptionsgeschichtlich als fruchtbar erweisen. In der *Thebais* des Statius erscheint das Elysium, das Aeneas und die Sibylle nach der Niederlegung des goldenen Zweiges betreten werden, deutlich marginalisiert. Dis, der „allen Toten zürnt“ (8,23), herrscht in einer hauptsächlich von Verbrechern bevölkerten Unterwelt, er wird geradezu zum Höllenfürsten *avant la lettre*.⁹¹ Erst recht ist für Dante die *città ch' ha nome Dite* (*Inf.* 8,67f.) die innere Hölle. Ihre Mauern sind aus Metall wie Tor und Turm des Tartarus und die Mauern, an deren Tor Aeneas den Zweig deponiert (*Inf.* 8,78): *le mura mi parean che ferro fosse*.⁹²

Im Kontext von Argias metaphorischer Katabasis erscheint das von Creon beherrschte Theben als die veritable ‚Stadt des Dis‘.⁹³ Genau in dem Augenblick, in dem sie sich den Mauern nähert, verstärken sich die Stille und das nächtliche Dunkel. Argia ist im ‚Herzen der Finsternis‘ angekommen (12,252f.):

*modo nox magis ipsa tacebat,
solaque nigrantes laxabant astra tenebras.*

Gerade jetzt war die Nacht noch stiller und nur die Sterne lockerten das schwärzliche Dunkel auf.⁹⁴

⁸⁹ So Heyne und Wagner 1832, 947 zu 630–636: „Plutonis regiam non intrat Aeneas cum comite, sed tantum a limine salutat, aureo ramo in foribus deposito. ... Regia ista habet muros aereos vel ferreos.“

⁹⁰ Horsfall 2013, 435 zu 630.

⁹¹ Siehe oben Anm. 69.

⁹² Das Theben des Statius ist für Dante ein bedeutendes Modell der Hölle. Siehe etwa Bessone 2019 (mit weiterer Literatur).

⁹³ Cassandra, die ihren Tod voraussieht, begrüßt die Türen des Königspalastes von Mykene als „Tore des Hades“ (Aischyl. *Ag.* 1291): Ἀΐδου πύλας δὲ τὰς δ' ἐγὼ προσεννέπω. Siehe Bakola 2014, die im Anschluss an Wiles 1997, 165–167 wahrscheinlich macht, dass das Innere des Bühnenhauses im attischen Theater oft nicht nur konkret einen bestimmten Innenraum, sondern zusätzlich symbolisch das Innere der Erde bzw. die Unterwelt bezeichnet. Besonders eindrucksvoll geschieht dies gerade in der *Orestie*. Vgl. Schlatter 2018, 71f. Das Betreten des Palastes bedeutet im ersten Teil der Trilogie für Agamemnon und Cassandra den Tod, während Orestes, der in den *Choephoren* ebenfalls in dieses ‚Haus des Hades‘ eintritt, Klytaimestra, „die selbst die Charakteristika eines Unterweltswesens annimmt“ (Schlatter, ebd.) bezwingt und erfolgreich von seiner ‚Katabasis‘ zurückkehrt.

⁹⁴ Eigene Übersetzung.

In der *Ilias* öffnet Hermes für Priamos die Tore des Schiffslagers und die Türen zum Zelt Achills, damit der König ungehindert seine Bitten vorbringen kann (24,446.457). Priamos erinnert Achill an dessen alten Vater Peleus. In der gemeinsamen Klage um die geliebten Personen, von denen sie durch Tod bzw. Krieg getrennt sind, gewinnen die Feinde die Basis für eine gegenseitige Verständigung. Eine ähnliche Strategie hatte Argia in ihrer Trugrede angekündigt – den Appell an die Verwandtschaft mit Creon –, aber niemals ernsthaft erwogen. Herrero de Jáuregui betont die Nähe Achills zum Herrn der Toten.⁹⁵ Da für Argia ein direktes Gespräch mit Creon/Dis keine Option ist,⁹⁶ wendet sie sich aus der Distanz stellvertretend an die Stadt Theben, wodurch erneut ihre Isolation betont wird. Liest man nun Argias Bittrede an die ‚Stadt des Dis‘ vor dem Hintergrund der Rede von Ovids Orpheus an die Adresse der Unterweltsherrscher,⁹⁷ so ergeben sich gewisse Parallelen. Beide beginnen mit einer *captatio benevolentiae*: Argia apostrophiert Theben als Sehnsuchtsstadt (*urbs optata*: 12,256)⁹⁸, in der sie gemeinsam mit Polynices hätte herrschen wollen, Orpheus betont die Macht der *infern*i über alles, was auf Erden sterblich ist (*met.* 10,17f.).⁹⁹ Beide verweisen auf die Rechtmäßigkeit ihres Anliegens: Orpheus sagt, es gehe ihm nur um einen Nießbrauch auf Zeit, der das Eigentumsrecht der Unterirdischen nicht aufhebe. Argia fordert nur die Person zurück, die Theben selbst verbannt hat. Im Vergleich zur Bitte des Orpheus (*Eurydices ... properata retexite fata*, „rückgängig macht Eurydikens Tod, der zu schnell kam“: *met.* 10,31) erscheint das Anliegen der „Schwiegertochter des großen Ödipus“ (260) auf den ersten Blick als recht bescheiden (261): *rogos hospes planctumque et funera posco* („Als Gast fordere ich Scheiterhaufen, Totenklage, Bestattung“). Aber in beiden Fällen müssten die Herrscher der Stadt ihren Anspruch auf den Toten aufgeben.

8. *Totengeister als Helfer bzw. Wegweiser*: Im Folgenden fordert Argia den Totengeist ihres Mannes auf, ihr den Weg zu zeigen (264–267):

⁹⁵ Herrero de Jáuregui 2011, 46: „Moreover, the house of Achilles is clearly constructed on the model of the house of Hades. This helps explain why Achilles' tent or hut (448: κλισίη) in a soldier's camp is nevertheless described as a large dwelling-place, with roof, courtyard, and bolted gates (448–56). These gates, we are told, only Achilles can open by himself (456), which recalls the description of Hades as 'fastener of the gate' (πυλάρτης, precisely in the context of Heracles' catabasis: 8.367). This transformation of a warrior's hut into a megaron complex is best explained by the association with the House of the King of the Underworld.“

⁹⁶ Anders als Priamos hat sie „no chance of appealing to any human being“ (Pollmann 2004, 148 zu 256–267).

⁹⁷ Vgl. Herrero de Jáuregui 2011, 55: „The ransoms of catabaseis were typically obtained by permission of the king of Hades. This interview with the Lord of the Dead, the climactic moment of any catabasis tale, was generally envisaged as a supplication: Heracles, Orpheus, the soul of the gold leaves – they all supplicate Hades and Persephone.“

⁹⁸ Dies war in Wirklichkeit eher der Wunsch des Polynices (2,361f.).

⁹⁹ Die Orpheus-Rede Ovids ist das Modell für die Bittrede des Amphiaraus in *Theb.* 8,90–122. Siehe Heil 2022, 201 Anm. 69.

tuque, oro, veni, si manibus ulla
 effigies errantque animae post membra solutae,
 tu mihi pande vias, tuaque ipse ad funera deduc,
 si merui.

265

Und auch du eile herbei, ich flehe dich an, wenn Manen irgend Gestalt besitzen, wenn Geister, vom Körper befreit, umherirren, zeig' mir den Weg und führe mich selbst zu deiner Leiche, wenn ich es verdiene.

Dass Lebende die Toten in verzweifelten Situationen um Hilfe bitten, findet sich auch sonst. So ruft etwa Andromache in Senecas *Troades/Troas* den Totengeist Hectors herbei, um sein Grab zu schützen, in dem sie den gemeinsamen Sohn Asytanax vor den Griechen versteckt hat (681–685).¹⁰⁰ Aber auch Jenseitsreisende bekommen Unterstützung durch Totengeister im Hades: So gibt Meleager Herakles bei seiner Begegnung mit der Gorgo Medusa Entwarnung (Apollod. 2,5,12 = 2,123), Teiresias erklärt Odysseus, wie er mit seiner Mutter kommunizieren könne (*Od.* 11,140–149), die Mysterien zeigen Dionysos den Weg zum Palast der Unterweltsherrscher (Aristoph. *ran.* 161–163; 431–436) und Musaeus hilft auf Nachfrage Aeneas und der Sibylle bei der Suche nach Anchises (*Aen.* 6,666–678). Hier bleibt eine Reaktion des Polynices allerdings aus, und das trotz der offenbaren Verdienste, auf die Argia verweisen kann (*si merui*: 267).

9. *Begegnung mit zahlreichen anonymen Totengeistern.* So betritt Argia das „schauerliche Feld“ (*horrendos ... campos*: 269) „ohne Geleiter“ und „auf sich allein gestellt“ (*nullo duce ... / sola*: 12,282 f.). Dabei bahnt sie sich ihren Weg nicht nur über Leichen und Waffen, sondern mitten durch „Scharen von Totengeistern“ (12,284 f.):¹⁰¹

... non tenebras, non circumfusa tremescens
 concilia umbrarum atque animas sua membra gementes ...

285

... sie fürchtet nicht Dunkel, nicht herumschweifende Scharen von Schatten, nicht Seelen, die ihre Körper beweinen ...

Die Begegnung des Helden mit einer Vielzahl von anonymen Totengeistern ist ein zentrales Element in Beschreibungen von Jenseitsreisen. Das Motiv findet sich bereits in der an eine Katabasis angeglichenen Reise des Odysseus in den Grenzbereich der Un-

¹⁰⁰ Im *Herakles* des Euripides ruft Megara ihren Ehemann Herakles herbei, den sie für tot hält (494 f.).

¹⁰¹ Vgl. die Paraphrase Boccaccios, *De mulieribus claris* 26,4 (ed. Brown 2001): *Nec eam terruere insidentium itinera manus impie, non fere, non aves occisorum hominum sequentes corpora, non circumvolantes, ut arbitrantur stolidi, cesorum manes, nec – quod terribilius videbatur – Creontis imperantis edictum, quo cavebatur pena capitalis suplicii, ne quis cuiquam occisorum funebre prestaret officium; quin ardenti mestoque animo, nocte media, certaminis aream intrans, cesorum atque tetro odore redolentia corpora nunc hec nunc illa devolveret, ut parve facis auxilio ora tabentia dilectissimi viri cognosceret; nec ante destitit quam quod querebat invenerit.* Während in *De mulieribus claris* Argia Polynices allein bestattet, sind nach den *Genealogiae deorum gentilium* (2,71) beide Frauen gemeinsam für die Tat verantwortlich.

terwelt. Beginn und Ende der Begegnungen mit den Toten sind hier ringkompositorisch verknüpft. Das Erscheinen der zahlreichen Totengeister löst kurzzeitig eine Panik bei Odysseus aus. Eine weitere Panik, verursacht vom erneuten Herandrängen der Toten, führt schließlich zum Abbruch des Aufenthalts:

οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
θεσπεσίῃ ἰαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρόν δέος ἥρει. (Od. 11,42f.)

... viele [sc. Totengeister] umschwärmten die Grube von hier- und von dorthier mit unendlichem Schreien; da packte mich bleiches Entsetzen.

ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν
ἡχῇ θεσπεσίῃ· ἐμὲ δὲ χλωρόν δέος ἥρει ... (Od. 11,632f.)

Aber da kamen zuhauf die tausenden Scharen der Toten mit unsäglichem Lärm; und bleiche Furcht überkam mich ...

Im Gegensatz zu Odysseus zeigt Argias keine Angst. Durch die Kontrastimitation wird erneut ihre Entschlossenheit betont. Für Argias Suche auf dem Schlachtfeld gibt es mehrere Parallelen in der *Thebais*: Die bedeutendste ist die Suche der Ide nach den Leichen ihrer beiden von Tydeus getöteten Söhne. Die unglückliche Mutter wird paradoxerweise mit einer thessalischen Hexe verglichen (3,140–146):

Thessalis haud aliter bello gavisa recenti,
cui gentile nefas hominem renovare canendo,
multifida attollens antiqua lumina cedro
nocte subit campos versatque in sanguine functum
vulgus et explorat manes, cui plurima busto
imperet ad superos: animarum maesta queruntur
concilia, et nigri pater indignatur Avernī. 140
145

Nicht anders schleicht eine Thessalische Hexe, die das schlimme Handwerk ihres Schlags, die Totenerweckung durch Lieder, beherrscht, voll Freude über frische Kriegsleichen nachts über die Felder, schwingt eine vielgespaltene Fackel aus altem Zedernholz, dreht blutige Leichenhaufen um und erforscht, welchem Toten sie auf dem Holzstoß die meisten Aufträge an die Oberen mitgeben kann; die Seelenschar klagt, der Herr des schwarzen Avernus empört sich.

Der Vergleich bezieht sich auf die äußere furchteinflößende Erscheinung und zugleich auf die innere Einstellung: die absolute Furchtlosigkeit angesichts des Grauens.¹⁰² Beides

¹⁰² Nach Lovatt 1999, 141 betont Statius mit diesem Gleichnis „the potentially transgressive and dangerous nature of the mourning woman“. Voigt 2016, 72–77 gibt demgegenüber zu bedenken, dass die weibliche Trauer, und zwar gerade auch in ihren extremen Formen, in der *Thebais* durchaus positiv bewertet wird. Sie setzt Energien frei, die weibliches Handeln ermöglichen (77): „Madness, or rather excessive energy, induced by grief appears to have the potential for destruction. However, the poet chooses to allude to this potential only in the subjunctive (12.462, 792) or in similes where grieving women

finden wir auch bei Argia. Diametral entgegengesetzt sind aber die Motive. Die Hexe, für die jede Schlacht ein Glücksfall ist, sucht nach Leichen, die sie wiederbeleben kann, die verzweifelte Mutter möchte genau wie Argia, durch eine ordnungsgemäße Bestattung gerade den ungehinderten Übergang ins Totenreich sicherstellen. Über die an Lucans Erictho erinnernde Nekromantin¹⁰³, welche die normalen Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits infrage stellt, klagen die „Scharen der Totengeister“ (*animarum ... concilia*; vgl. *concilia umbrarum*: 12,285)¹⁰⁴ und Dis ist empört. Die *verkehrte Welt*, in der Argia agiert, wird durch keine andere Stelle deutlicher illustriert: In ihrem Fall wird der irdische Doppelgänger des Dis Empörung zeigen, *gerade weil* es Argia mit Hilfe Antigones gelingen wird, Polynices zu bestatten.

10. *Licht in der Unterwelt*. Doch zunächst verhindert die Finsternis die Auffindung des Leichnams. An dieser Stelle greift Juno – für Argia und Menoetes unsichtbar – erneut in das Geschehen ein. Sie überredet Diana/Luna, das Schlachtfeld mit ihrem Licht zu erleuchten. Außerdem soll Somnus die Wachen einschläfern. Die Mondgöttin gehorcht prompt und erleuchtet das tiefe Dunkel (*densis ... tenebris*: 304) mit geradezu überirdischem Glanz (12,309–311):

*vix ea, cum scissis magnum dea nubibus orbem
protulit; expavere umbrae, fulgorque recisus
sideribus; vix ipsa tulit Saturnia flammās.*

310

Sie hatte es kaum gesagt, als die Göttin die Wolken zerriss und in mächtigem Kreise erschien; die Schatten erschranken, die Sterne verloren an Glanz, Saturnia selbst ertrug nur schwer die flammende Helle.

Ein solches paradoxes Licht umgibt in Jenseitsbeschreibungen nur die Mysten bzw. die Bewohner des Elysiums:

HP: Ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,

are compared to destructive female characters, Furies and Maenads, Amazons and witches. We never see any destruction caused by lamenting women in the poem itself. On the contrary, in the Thebaid female lamentation predominantly works towards the assertion of social values.“ Auch für Panoussi 2019, 112 überwiegen die positiven Aspekte der Trauerrituale: „... in Statius, women's burial rites, though not entirely benign, present a preferable alternative to male violence and constitute the only social mechanism capable of bringing ultimate resolution to civil conflict. Women are empowered through their role as mourners, able to achieve peace, even as the audience knows that the conflict is far from over with the campaign of the Epigoni to follow.“ Vgl. Ps. Quint. *decl.* 10, bes. 10–12: Der Anwalt rechtfertigt die extreme Trauer der Mutter, während der gemäßigte Umgang des Vaters mit dem Verlust kritisiert wird. ¹⁰³ Lovatt 1999, 141. Fucchi 2018, 46 f. vergleicht Erictho mit Argia, ohne das Modell der Ide zu erwähnen („a pious version of Lucan's monster“).

¹⁰⁴ Die Junktur *animarum concilia* bzw. *concilia umbrarum* kommt nur an diesen beiden Stellen in der Thebais vor. Vgl. Verg. *Aen.* 5,733–735: *non me impia namque / Tartara habent, tristes umbrae, sed amoena piorum / concilia Elysiumque colo.*

ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε,
καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας
ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν. (Aristoph. *ran.* 154–157)

Danach werden Flötentöne dich umwehen, und sehen wirst du ein herrliches Licht, so wie hier, und Myrtenhaine und selige Scharen von Männern und Frauen und viel Händeklatschen.

*his demum exactis, perfecto munere divae,
devenere locos laetos et amoena virecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.
largior hic campos aether et lumine vestit
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.* (Verg. *Aen.* 6,636–641)

Nachdem nun dieses verrichtet und der Dienst zu Ehren der Göttin vollzogen war, gelangen sie zu den Orten der Freude und den anmutigen Auen in den Hainen des Glücks, zu den Wohnsitzen der Seligen. Reichlicher umhüllt hier der Äther die Fluren und mit schimmerndem Licht; sie besitzen ihre eigene Sonne, ihre eigenen Sterne.

Umso schrecklicher ist, was *infuso lumine* (312) für Argia sichtbar wird: zunächst der von ihr selbst gewebte, nun aber blutbefleckte Mantel und dann die Leiche des Polynices (312–321). Aber genau das war ja das Ziel ihrer Reise, wie sie am Schluss ihrer Klage über dem Leichnam selbst betont (338 f.):

*sed bene habet, superi, gratum est, Fortuna; peracta
spes longinqua viae: totos invenimus artus.*

Doch ist es schon gut, ihr Götter, Dank sei dir, Fortuna; erfüllt ist die Hoffnung des langen Wegs, ich habe den Leichnam ganz vorgefunden.

11. *Einzelbegegnungen mit Totengeistern.* Im Anschluss beschreibt Statius das Zusammentreffen von Argia und Antigone, ihre gegenseitige Anagnorisis und die erfolgreiche Verbrennung der Leiche des Polynices durch Ehefrau und Schwester (349–428), die dabei fast wie ideale Geschwister agieren.¹⁰⁵ Wir werden weiter unten sehen, dass diese – angesichts der zahlreichen dysfunktionalen Verwandtschaftsbeziehungen in der *Thebais* – untypische Partnerschaft zwischen den beiden Frauen sich ebenfalls im Rahmen des Katabasis-Modells sinnvoll deuten lässt.¹⁰⁶ Zunächst sollen aber die unmittelbar folgenden Ereignisse besprochen werden: Die Frauen hatten die Leiche auf den einzigen noch brennenden Scheiterhaufen gelegt. Zufällig ist dies der Scheiterhaufen des Eteocles. Mit *ecce iterum fratres* (429) kündigt der Erzähler ein ungeheuerliches *monstrum* an (429–435):

¹⁰⁵ Lovatt 1999, 138: „The meeting between Argia and Antigone seems to be a reversal of the hatred of Polynices and Eteocles, a healing of the war between Argos and Thebes in mutual grief, sisters in grief replacing brothers in arms.“ Vgl. Maniotti 2016, 131–135. Später *scheint* allerdings die geschwisterliche Eintracht in Zwietracht umzuschlagen. Siehe dazu unten Anm. 117.

¹⁰⁶ Siehe unten S. 172 f.

primos ut contigit artus
ignis edax, tremuere rogi et novus advena busto 430
pellitur; exundant diviso vertice flammae
alternosque apices abrupta luce coruscant.
pallidus Eumenidum veluti commiserit ignes
Orcus, uterque minax globus et conatur uterque
longius ... 435

Sobald das gefräßige Feuer die Glieder berührte, erbehte der Haufen, der neue Gast wird vom Holzstoß getrieben; die Glut loderte mit geteilter Spitze empor, beide Zungen flackern im Wechsel leuchtend auf und brechen zusammen, als hätte der bleiche Orcus die Fackeln der Furien aufeinandergehetzt; jeder Feuerschwall droht und strebt höher hinauf ...

In der Bewegung der Flammen, die den ganzen Scheiterhaufen erfasst, manifestiert sich der Hass der Brüder.¹⁰⁷ Der Kurzvergleich mit den Furien ist bedeutungsvoll: Die Totengeister der Brüder haben nicht nur Bewusstsein, sondern eine körperliche Präsenz, die deutlich über das hinausgeht, was man von traditionellen epischen *umbrae* erwarten würde.¹⁰⁸ Sie agieren selbst gleichsam wie ‚Höllengeister‘.¹⁰⁹ Höhepunkte von Jenseitsreisen sind in der Regel bedeutungsvolle Begegnungen und Gespräche mit einzelnen Totengeistern: So spricht Herakles mit Meleager¹¹⁰, Odysseus etwa mit Teiresias, seiner Mutter, den Trojakämpfern und Aeneas mit Anchises. Wie wir gesehen haben, war Argia überzeugt, dass der Totengeist ihres Mannes sie um die Bestattung bittet (191–193). Ja, sie nahm sogar an, er würde sich bereits bei den Unterweltsgöttern über ihr zu spätes Eintreffen beschweren (214f.):

et nunc me duram, si quis tibi sensus ad umbras,
me tardam Stygiis quereris, fidissime, divis. 215

Wenn du noch irgend Bewusstsein bei den Schatten besitzt, verklagst du, treu liebender Partner, mich eben jetzt bei stygischen Göttern als grausam und säumig.

Auf dem Schlachtfeld angekommen, hatte sie seine Hilfe erfleht (264–267). Allerdings war sie sich hier wie schon zuvor im Unklaren darüber, ob ihr Mann nach dem Tode überhaupt die Fähigkeit besitze, tätig zu werden (264f.):

¹⁰⁷ Zur Geschichte des Motivs siehe Aricò 1972.

¹⁰⁸ Bereits für die homerischen Gedichte und erst recht für die Literatur späterer Zeit gilt, dass konkurrierende Auffassungen über die Beschaffenheit der Toten nebeneinander bestehen. Die Autoren können je nach Kontext verschiedene dieser Auffassungen aufrufen, um jeweils bestimmte Wirkungen zu erzielen. Vgl. Heil 2022, 10–15. Besonders auffällig ist das ähnlich handgreifliche Auftreten des toten Laius. Siehe Heil, ebd., 14: „Der Totengeist des Laius, den Merkur in Statius’ *Thebais* aus der Unterwelt heraufholt, damit er Eteocles im Traum erscheint, steht zunächst dem ‚homerischen Typ‘ nahe, zeigt dann aber überraschend eine fast körperhafte Präsenz und extreme Aggressivität, die an die Geister vom Gello-Typ gemahnt (*Theb.* 2,122–124) ...“

¹⁰⁹ Pollmann 2004, 189: „The brothers’ hatred beyond the grave makes them more fury-like than the Furies themselves ...“

¹¹⁰ Pind. frg. 70b mit 249a; frg. dub. 346 Maehler; Bakchyl. *epin.* 5; Apollod. 2,5,12 = 2,123.

*tuque, oro, veni, si manibus ulla
effigies errantque animae post membra solutae ...*

265

Und auch du eile herbei, ich flehe dich an, wenn Manen irgend Gestalt besitzen, wenn Geister, vom Körper befreit, umherirren ...

Odysseus erfährt in der *Nekyia* von seiner Mutter, dass die Totengeister nur substanzlose Schemen sind (*Od.* 11,218–222):

ἀλλ' αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν.
οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,
ἀλλὰ τὰ μὲν τε πυρὸς κρατερὸν μένος αἰθομένοιο
δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ' ὀστέα θυμός,
ψυχὴ δ' ἥψ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται.

220

... dies ist das Los der Menschen, wenn sie gestorben. Denn nicht Fleisch und Gebein wird mehr durch Sehnen verbunden, sondern die große Gewalt der brennenden Flamme verzehret alles, sobald der Geist die weißen Gebeine verlassen. Und die Seele entflieht, wie ein Traum, zu den Schatten der Tiefe.

Argia muss eine ganz andere Lektion lernen. Das Feuer des Scheiterhaufens mag Fleisch und Knochen vernichten, aber nicht den Hass der Brüder. Dieser ist vielmehr so physisch real, dass er umgekehrt selbst die brennenden Holzscheite auseinander sprengt (435f.):

... *ipsae etiam commoto pondere paulum
secessere trabes.*

435

... selbst schwere Stämme rutschten und wichen ein wenig auseinander.

Das heißt aber auch: Argia bleibt verwehrt, was Odysseus und Aeneas durch ihre Grenzüberschreitung gewinnen: eine letzte, wie immer auch eingeschränkte Begegnung mit dem geliebten Menschen. Eine Kommunikation bleibt hier aus, nicht etwa, weil Totengeister generell kein Bewusstsein und keine Körperlichkeit hätten, sondern weil von der Liebe des Polynices zu Argia nichts mehr übrig ist. Alles, was dieser war, seine ganze Essenz, hat sich in Hass verwandelt. Beim Aufbruch der Truppen von Argos hatte Polynices sich nach seiner Frau umgesehen und beinahe „das süße Theben“ vergessen (4,89–92).¹¹¹ Vor der entscheidenden Konfrontation mit dem Bruder glaubte er, die warnende Erscheinung seiner Frau zu sehen, die mit der Fackel in der Hand vor Theben nach ihm suchte (11,139–143). Doch die Furie triumphierte: Sein eigenes Leben und die

¹¹¹ Bitto 2016, 341: „Das Attribut *dulces* verleiht der ersehnten Stadt eine geradezu erotische Note, wodurch das gewissermaßen als Geliebte personifizierte Theben und die Ehefrau Argia auf einer Ebene nebeneinander stehen können.“

Liebe zu Argia waren ihm weniger wert als die Vernichtung des Bruders.¹¹² Jetzt, wo sich die Prophezeiung erfüllt hat und Argia tatsächlich – wie vom Erzähler bereits in einer Prolepse angekündigt (*sic ire parabat, has laturo viro taedas erat!*: 11,143 f.) – mit der Fackel zur Stelle ist, um dem Leichnam ihres Mannes die letzte Ehre zu erweisen, bleibt sein Totengeist für sie stumm. *vivunt odia improba, vivunt* („noch lebt der ruchlose Hass, noch lebt er“), kommentiert Antigone (441).¹¹³ Der tote Enkel gleicht nun vollständig dem Großvater Laius, der, wie der Leser in der Totenbeschwörung des vierten Buches erfahren hat, isoliert am Ufer des Grenzflusses der Unterwelt seinen Hass ‚lebt‘ (4,609): *immortale odium spirans*. Der Laius des Statius steht in der Tradition des Aias der *Nekyia* und der Dido des sechsten Buches der *Aeneis*.¹¹⁴ Alle drei Figuren verweigern die Kommunikation, weil sie selbst im Jenseits ihre tiefe Abneigung nicht überwinden können. Dazu lässt sich Polynices stellen, dessen abgrundtiefer Hass auf den Bruder die Liebe zu Argia völlig verdrängt hat. Statius gelingt es aber, die Prätexte zu überbieten: Odysseus und Aeneas reisen ja nicht zu den Toten, um Aias resp. Dido zu treffen. Doch Argia könnte wie Orpheus sagen: *causa viae est coniunx* (Ov. *met.* 10,23). Sie unternimmt eine metaphorische Katabasis, erreicht das infernalische Schlachtfeld vor Theben, findet den Leichnam ihres Mannes, bestattet ihn mit Hilfe Antigones, erfüllt also ihre Mission, aber es kommt doch nicht zu einer letzten tröstenden Begegnung oder auch nur Annäherung an den Totengeist des Geliebten, die nach dem Modell der Jenseitsreise eigentlich zu erwarten wäre: Argias Liebe, die stark ist selbst über den Tod hinaus (*funus amat*: 12,195), die Liebe, die sie dazu getrieben hat, die eigentlich unmögliche ‚Reise zu den Toten‘ zu wagen, die Liebe, dank der sie sich auf dem Schlachtfeld – anders als Odysseus – nicht vor den Totengeistern fürchtet, die von allen Seiten auf sie eindringen, diese selbstlose Liebe bleibt von Seiten des Polynices letztlich ohne Erwiderung. Stattdessen wird Argia im Niemandsland zwischen den Welten mit einem Hass konfrontiert, der ebenso unbeding, ausschließlich und ewig ist wie ihre eigene Liebe.¹¹⁵

112 Theb. 11,152–154: ... *nec tam considerare regno / quam scelus et caedem et perfossi in sanguine fratris / expirare cupit*. Um zu verhindern, dass Adrast den Zweikampf verbietet, schiebt Polynices andere Motive vor: seine angebliche Bereitschaft, die Verantwortung für die hohen Verluste des Krieges zu übernehmen und den Konflikt durch Einsatz des eigenen Lebens zu beenden. Ein Rest seiner Liebe zu Argia scheint selbst in der Manipulation noch spürbar zu bleiben. Er beschließt seine Rede mit dem Wunsch, Argia möge nach seinem Tod einen besseren Partner finden (*et natae melius conubia iungas*: 192), was, wenn es ernst gemeint ist, an die Selbstlosigkeit der Creusa Vergils erinnert (*Aen.* 2,783 f.).

113 Aricò 1972, 322 vergleicht das Epigramm des Antiphrilos (*Anth. Gr.* 7,399,4): ... *χὼ στυγερὸς ζῶει κῆν φθιμένοισιν Ἀρης*.

114 Siehe Heil 2022, 198–202 (mit weiterer Literatur).

115 Vessey 1973, 133: „Like Maeon and like Menoeceus, Argia and Antigone exemplify the victorious power of human love and self-sacrifice in the face of madness and brutality.“ Demgegenüber betont Ganiban 2007, 212: „Though the brothers are buried, *pietas* does not prevail here. Rather, this episode shows its continued irrelevance. Having been routed in book 11, *Pietas/pietas* has not returned as an effective virtue in book 12.“ Beide Positionen erscheinen etwas übertrieben. Für Statius sind *nefas* und *pietas* Mächte, die nicht ein für alle Mal besiegt werden können. Allerdings versinkt die Welt in Gewalt und Raserei ganz von allein, während der Einsatz für die *pietas* eine Kraft verlangt, die nur wenige Menschen wie Coroeus, Menoeceus und eben Argia und Antigone aufbringen können.

12. Die zweite, erfolgreiche ‚Katabasis‘ des Theseus. Paradoxerweise ist es Argias und Antigones Mission der *pietas*, die ungewollt dazu führt, dass der Bruderkampf seine Fortsetzung über den Tod hinaus findet. Ein Erdbeben markierte den Auftakt des Krieges: Nach seiner brutalen Aristie stürzte der Seher Amphiaras in die Erde. Einer der möglichen Gründe, die der Erzähler damals für das Aufbrechen der Erde angab, war (7,815f.): ... *terra minata est fratribus* („...die Erde drohte den Brüdern“). Diese Möglichkeit wird jetzt zu manifester Wirklichkeit. Das unnatürliche Verhalten der Flammen des Scheiterhaufens löst eine Reaktion der Erde aus: *dividebantur quidem odio flammae, sed plus disiunctae sunt terrae, prodigiale enim monstrum exhorruit terra* („Durch den Hass teilten sich zwar die Flammen, aber mehr noch spaltete sich der Boden; die Erde erschauerte nämlich vor dem ungeheuren Zeichen“).¹¹⁶ Das Erdbeben führt unmittelbar dazu, dass die von Diana/Luna bzw. Somnus eingeschlaferten Wächter aufwachen. Sie umringen Argia und Antigone, die sich laut zu ihrer Tat bekennen und sich freiwillig gefangen nehmen lassen (452–463). Ja, sie ziehen sogar selbst die Wächter zum König, da ihnen die Todesstrafe als Belohnung ihrer Heldentat erscheint (*ad regem qui dependere trahuntur*: 463).¹¹⁷ So bewirkt der Hass der Brüder beinahe ein weiteres *nefas*: die Hinrichtung von Argia und Antigone. Doch es kommt gegen alle Wahrscheinlichkeit anders. Im letzten Augenblick erscheint Phegeus, der Bote des Theseus (677–682).¹¹⁸

*saevus at interea ferro post terga revinctas
Antigonen viduamque Creon Adrastida leto
admovet; ambae hilares et mortis amore superbae
ensibus intentant iugulos regemque cruentum
destituunt, cum dicta ferens Theseia Phegeus astitit.*

680

116 Lactantius (ed. Sweeney 1997), ad loc. Vgl. Pollmann 2004, 193: „The earthquake is nature’s response to the unnatural behaviour of the flames of the corpses’ pyre ...“ Im Folgenden verweist sie auf den Sturz des Amphiaras. Ebenso Hoffmann 1999, 87.

117 Kabsch 1968, 136: „... aber es ist zugleich Beweis für die Größe der ‚uirtus‘ der beiden Frauen, wenn sie in ihrem Wunsch nach Bestrafung miteinander wetteifern.“ In der Nachfolge von Hardie 1993, 46 f. werden oft einseitig die negativen Aspekte dieses ‚Streits‘ unter den beiden ‚Geschwistern‘ im Geiste betont. Siehe Ganiban 2007, 212: „It is as if the hatred of the brothers on the pyre somehow infects Argia and Antigone.“ Ebenso Lovatt 1999, 144; Augoustakis 2010, 84 f.; Keith 2013, 293; Newlands 2016, 164 f.; Keith 2018, 318 f.; Keith 2019, 126 („... they rehearse the same discord that animated the Theban brothers’ relations“). Als Prätext wird von Statius aber auch der berühmte ‚Streit‘ zwischen Orest und Pylades aus dem *Chryses* des Pacuvius (frg. 69 Schierl) aufgerufen (Cic. *fin.* 5,63): *qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: ‚Ego sum Orestes‘, contraque ab altero: ‚Immo enimvero ego sum, inquam, Orestes!‘ cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, ambo ergo se una necari cum precantur, quotiens hoc agitur, equandone nisi admirationibus maximis? Die beiden Frauen hassen nicht einander – dieser Eindruck könnte nur entstehen (*iram odiumque putes*: 462) –, sondern sie konkurrieren um den Tod, der ihnen als die ultimative Bestätigung ihrer Heldentat erscheint (*animosaque leti / spes furit*: 456 f.). Würde sich eine der beiden durchsetzen, würde sie das Leben der anderen retten, ein Gedanke, der aber für beide gleich unerträglich ist.*

118 Der Auftrag des Theseus lautete (12,596–598): *verte hunc adeo, fidissime Phegeu, / cornipedem, et Tyrias invectus protinus arces / aut Danaïs edice rogos aut proelia Thebis.*

Indes lässt der schreckliche Creon Antigone und Adrastus' verwitwete Tochter, die Hände mit Ketten am Rücken gefesselt, zum Tode führen. Beide zeigen sich heiter, stolz in der Liebe zum Tod, bieten die Kehle dem Schwert und enttäuschen den blutdürstigen Tyrannen, als eben Phegeus eintrifft und die Botschaft des Theseus überbringt.

Mit der Hilfe Junos hatten die argivischen Frauen nämlich inzwischen erreicht, dass der athenische König, obwohl gerade erst von einem erfolgreichen Feldzug gegen die Amazonen zurückgekehrt, seine Truppen gegen Theben marschieren lässt (464–676). Creon vertagt die Tötung, mobilisiert seine kriegsmüden Soldaten und zieht in den Krieg, aus dem er nicht zurückkehren wird. Er fällt im Zweikampf mit Theseus. Mit dem Sieg des Theseus und der daraus resultierenden Befreiung von Argia und Antigone¹¹⁹ gelingt es Statius abermals, einen raffinierten Bezug zur Tradition der epischen Katabasis herzustellen. Wir hatten bereits gesehen, dass Euadne in ihrer Ansprache vor Theseus Creon explizit mit dem Herrscher der Unterwelt oder mit Charon gleichsetzt (*ceu sator Eumenidum aut Lethaei portitor amnis*: 559). In seiner kurzen Feldherrenrede greift Theseus diesen Vergleich auf. Die Athener verteidigten im Interesse von Göttern, Menschen und Toten die ungeschriebenen Gesetze der Natur. Die Anführer der feindlichen Truppen seien dagegen die Furien höchstpersönlich (642–648):

*terrarum leges et mundi foedera mecum
defensura cohors, dignas insumite mentes
coeptibus: hac omnem divumque hominumque favorem
Naturamque ducem coetusque silentis Averni
stare palam est; illic Poenarum exercita Thebis
agmina et anguicomae ducent vexilla sorores.
ite alacres tantaeque, precor, confidite causae.*

645

Soldaten, die ihr mit mir das Völkerrecht und Gesetze der Götter verteidigen wollt, fasst Mut, der eures Unternehmens würdig ist. Offenbar ist mit uns jegliche Gunst der Götter und Menschen, auch Herrin Natur und die Scharen des stummen Avernus; drüben kämpft ein Haufen von Strafgeistern, die Theben aufhetzt, und die schlangenhaarigen Schwestern tragen das Banner.

Am Schluss ihrer Paränese stellt Euadne außerdem rhetorisch geschickt eine Beziehung zwischen den Taten des Theseus und des Herakles her (583f.):

*sic tibi non ullae socia sine Pallade pugnae,
nec sacer invadeat paribus Tirynthius actis ...*

Dann soll dir Pallas stets im Kampfe beistehen, soll der geheiligte Tirynthier dir gleiche Taten nicht neiden ...

¹¹⁹ Allerdings wird Antigone im Gegensatz zu Argia (12,804) im Folgenden nicht mehr erwähnt. Siehe Heslin 2008, 119: „Statius leaves the door open to the possibility that Antigone did perish at this moment.“

Das gefährlichste Abenteuer des Herakles ist aber seine Katabasis. Zumindest in einer Variante der Sage ist dabei ein Zweikampf mit Hades/Dis vorausgesetzt.¹²⁰ Theseus kann also mit dem Hadesbezwinger Herakles gleichziehen, indem er Creon, den irdischen ‚Herrscher der Toten‘, besiegt. Vor diesem Hintergrund wird das Bild auf dem Schild des Theseus mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen. Dargestellt ist das erste Abenteuer des jungen Helden, der Kampf mit dem Minotaurus auf Kreta (665–671):

at procul ingenti Neptunius agmina Theseus 665
angustat clipeo, propriaeque exordia laudis
centum urbes umbone gerit centenaque Cretae
moenia, seque ipsum monstrosi ambagibus antri
hispida torquentem luctantis colla iuveni
alternasque manus circum et nodosa ligantem 670
brachia et abducto vitantem cornua vultu.

Von weitem ragt der Neptunische Theseus mit seinem riesigen Schild über dem Heer, zeigt auf ihm den Beginn seines Ruhms, Cretas hundert Städte und hundert Mauern und sich selbst, wie er im Labyrinth, der schrecklichen Höhle, den struppigen Hals des kämpfenden Stieres verdreht, im Wechsel beide Hände und die sehnigen Arme um ihn windet und den eigenen Kopf wegbiegt, um die Hörner zu meiden.

Zwischen Labyrinth und Unterwelt bestehen zahlreiche Bezüge.¹²¹ In passender Weise präfiguriert also der Sieg über den Minotaurus in der „schrecklichen Höhle“ die Mission gegen Creon/Dis, die ebenfalls mit der Vernichtung des Gegners enden wird. Auf die Funktion des Bildes als *mise en abyme* wird im Text selbst angespielt: Die Gegner sehen gleichsam einen doppelten Theseus, auf dem Schild und in natura (*bis Thesea bisque cruentas / caede videre manus*, „zweimal sieht man Theseus und zweimal die Hände, blutig von Mord“: 673f.). Doch damit noch nicht genug: Theseus triumphiert nicht nur über den selbst ernannten Unterweltherrscher Creon, er befreit nebenbei auch noch Argia und Antigone.¹²² Damit überbietet er endgültig Herakles, der bekanntlich im

120 In der *Ilias* ist von einer Verwundung des Hades durch Herakles die Rede. Es ist aber unklar, ob das ἐν Πύλῳ ἐν νεκύεσσιν (*Il.* 5,397) als „in Pylos unter den Toten (des Schlachtfelds)“ oder als „am Tor (der Unterwelt) unter den Totengeistern“ (so offenbar Aristarch) zu verstehen ist. Eine Verbindung zur Katabasis des Herakles stellen schol. bT zu Hom. *Il.* 5,395–597 und schol. Pind. *O.* 9,30 her. Siehe Matthews 1974, 54f., Kirk 1990, 101f. und besonders Sekita 2018.

121 Es liegt nahe, zwischen der Darstellung des Labyrinths auf den Türen des Apollontempels in Cumae (Verg. *Aen.* 6,26–30) und dem Abstieg des Aeneas in die Unterwelt eine Beziehung herzustellen. So etwa Otis 1964 (1995), 284: „It seems plain that the labyrinth in some sense symbolizes the underworld, the Kingdom of the Dead, and the terrible and guilty secrets hidden within it.“ Vgl. Clark 1979, 149: „... the words *hoc opus, hic labor est* describing the difficulty of returning from the world below appear almost as a flashback to the words *hic labor ille domus*, which describe the complications of the Cretan labyrinth.“ Siehe außerdem Catto 1988.

122 In der Version Hygins (*fab.* 72) konnte Argia entkommen. Vgl. oben Anm. 22. Dass beide Frauen in Gefangenschaft geraten, könnte eine Neuerung des Statius sein.

Rahmen seiner Katabasis nur Theseus, nicht aber Peirithoos¹²³, oder nach anderer Version sogar keinen von beiden¹²⁴ retten konnte (Apollod. 2,5,12 = 2,124).¹²⁵

πλησίον δὲ τῶν Αἰδου πύλων γενόμενος Θησέα εὔρε καὶ Πειρίθουν τὸν Περσεφόνης μνηστευόμενον γάμον καὶ διὰ τοῦτο δεθέντα. θεασάμενοι δὲ Ἡρακλέα τὰς χεῖρας ὥρεγον ὡς ἀναστησόμενοι διὰ τῆς ἐκείνου βίας, ὁ δὲ Θησέα μὲν λαβόμενος τῆς χειρὸς ἤγειρε, Πειρίθουν δὲ ἀναστῆσαι βουλόμενος τῆς γῆς κινουμένης ἀφῆκεν.

Aber dicht an die Tore des Hades gekommen, fand er Theseus und Peirithoos, der um die Heirat mit Persephone freite und deswegen gefesselt war. Nach Erblicken des Herakles aber streckten sie ihre Hände aus, als könnten sie durch die Kraft jenes aufstehen. Der fasste zwar Theseus bei der Hand und erhob ihn, als er aber Peirithoos zum Aufstehen bringen wollte, ließ er ihn, da die Erde sich bewegte, wieder fahren.¹²⁶

Zugleich wird damit die letztlich erfolgreich endende *pietas*-Mission der ‚Schwestern‘ Argia und Antigone kontrastiv dem Scheitern der frevelhaften Jenseitsreise¹²⁷ der Freunde Theseus und Peirithoos gegenüberstellt.

13. *Die Begegnung mit den Toten als Wendepunkt.* Hier endet die Geschichte von Argia und Antigone. Ihre weitere Zukunft bleibt offen.¹²⁸ Die Begegnung mit den Toten markiert oft einen einschneidenden Wendepunkt in der Entwicklung des Helden: Er lernt eine wichtige Lektion oder gewinnt sogar eine neue Identität oder sollte es zumindest.¹²⁹ Auf ihrer Reise ins ‚Herz der Finsternis‘ musste Argia erkennen, dass sie den Totengeist ihres Ehemanns trotz all ihrer selbstlosen Liebe nicht mehr erreichen kann. Gleichzeitig fand sie aber ausgerechnet hier eine neue Gefährtin, die unabhängig von ihr dasselbe gefährliche Wagnis auf sich genommen hatte. In der gemeinsamen Trauer wurden Argia und Antigone zu ‚Geschwistern‘, die bereit waren, heiter und vor allem einträchtig in den Tod zu gehen (*ambae hilares et mortis amore superbae*, „beide zeigen sich heiter; stolz in der Liebe zum Tod“: 679). Indem Statius nun gegen die Tradition beide Frauen überleben lässt, beschließt er die *Thebais* mit dem Ausblick auf eine zumindest poten-

123 Zur Katabasis des Theseus und Peirithoos (*Minyas*, frg. dub. 7 Bernabé = Hes. fr. 280 M-W; Kritias, *Peirithus*, TrGF 1,43 = frg. 1 Sn-K; Apollod. *epit.* 1,23f.) siehe Alvoni 2006; Bremmer 2015; Dova 2015 und Santamaría Álvarez 2017. Bei Statius nennt Dis neben Herakles auch Theseus und Peirithoos unter den lebenden Menschen, die widerrechtlich in sein Reich eingedrungen seien (*Theb.* 8,53–56).

124 Verg. *Aen.* 6,601.617f.; Diod. 4,63,5.

125 Siehe zusätzlich zu den von Frazer 1921, Bd. 1, 234f. gesammelten Stellen Sen. *Herc. f.* 640–827 (Bericht des geretteten Theseus über die Katabasis des Herakles); *Phaedr.* 843–845: *finis Alcides fuit, / qui cum revulsum Tartaro abstraheret canem, / me quoque supernas pariter ad sedes tulit.* Nur nach Hygin. *fab.* 79 konnte Theseus beide retten.

126 Übersetzung: Dräger 2005.

127 Der Totengeist des Meleager kritisiert ausdrücklich das Unternehmen (*Minyas* frg. dub. 7,24 Bernabé): Οἰνείδησ δὲ κατέστυγε μῦθον ἀκούσας.

128 Argia erscheint neben Deipyle noch einmal in 12,804.

129 Siehe Heil 2022, 16–18; 24f.

ziell ‚wunderbare Freundschaft‘. Sich auszumalen, welche alternative Zukunft aus diesem Keim entstehen könnte, bleibt aber der Phantasie des Lesers überlassen.¹³⁰

Eine gewisse Bestätigung der hier vorgestellten Deutung der Reise Argias als einer metaphorischen Katabasis liefert die Rezeptionsgeschichte. Wie wiederholt bemerkt wurde, gleicht Prudentius in *Peristephanon* 3 die Flucht Eulalias an die Jenseitsreise des Aeneas an.¹³¹ Das zwölfjährige Mädchen verlässt in der Nacht heimlich das Landhaus ihrer Eltern, um in der Stadt das Martyrium erleiden zu können (45–50):

inde per invia carpit iter. 45
ingreditur pedibus laceris
per loca senta situ et vepribus
angelico comitata choro,
et licet horrida nox sileat,
lucis habet tamen illa ducem. 50

Von dort geht sie durch unwegsames Gelände, läuft, die Füße zerrissen, durch verlassene, dornige Felder. Scharen von Engeln bewachen sie, und trotz der schaurigen Stille der Nacht führt sie ein Licht auf dem Weg.

Die Junktur *per loca senta situ* verweist auf das sechste Buch der *Aeneis*.¹³² Doch Prudentius kombiniert damit Anspielungen auf die Reise der furchtlosen Argia. Wie diese transzendiert Eulalia die Beschränkungen ihres Geschlechts (*femina provocat arma virum*: 35) und wird getrieben von der Sehnsucht nach einem edlen Tod (*mortis amore*: 40). Das überirdische Licht, das sie durch die Dunkelheit begleitet, vergleicht Prudentius mit der nächtlichen Feuersäule, welche die Israeliten aus Ägypten führte (*exod.* 13,21). Aufgerufen wird aber auch das taghelle Licht, das Luna auf Bitten Junos für Argia erstrahlen lässt:

sic habuit generosa patrum
turba columniferum radium,
scindere qui tenebrosa potens
nocte viam face perspicua
*praestitit intereunte chaos.*¹³³ 55
non aliter pia virgo viam

130 Ein Reflex der Verschwisterung von Argia und Antigone ist die „Verbrüderungsszene der Männer auf dem Schlachtfeld und ... [die] enge Verbindung der Frauen“ (Helzle 1996, 157) von Argos und Theben, die nach dem Sieg des Theseus über Creon möglich wird (12,782–796).

131 Siehe etwa Roberts 1993, 91–93 und O'Hogan 2016, 47.

132 Verg. *Aen.* 6,461–463: *sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras, / per loca senta situ cogunt noctemque profundam, / imperiis egere suis*. Siehe Roberts 1993, 92 mit Anm. 27 und Hoffmann 2001, 535 mit Anm. 9.

133 In der Dichtung ist *chaos* seit Vergil eine geläufige Bezeichnung für die Unterwelt und kann daher auch allgemein für die Dunkelheit stehen. Vgl. etwa Verg. *Aen.* 4,510; 6,265; Ov. *met.* 10,30; 14,404; Lucan. 9,101; Stat. *Theb.* 4,520; 8,52,100; 12,772.

*nocte secuta diem meruit
nec tenebris adoperta fuit,
regna Canopica cum fugeret
et super astra pararet iter.*

(51–60)

So hatte die edle Schar der Patriarchen eine Feuersäule, welche die Dunkelheit zu durchdringen vermochte und ihnen mit heller Flamme den Weg durch die Nacht wies, sodass das Reich der Finsternis besiegt wurde. Wie sie war auch das fromme Mädchen würdig, das Licht des Tages zu haben, als sie ihren Weg in der Nacht ging, und wurde nicht mit Dunkelheit bedeckt, als sie aus dem Reich von Canopus floh und einen Weg jenseits der Sterne gewann.

*vix ea, cum scissis magnum dea nubibus orbem
protulit; expavere umbrae, fulgorque recisus
sideribus; vix ipsa tulit Saturnia flammās.*

310

(Theb. 12,309–311)

Sie hatte es kaum gesagt, als die Göttin die Wolken zerriss und in mächtigem Kreise erschien; die Schatten erschranken, die Sterne verloren an Glanz, Saturnia selbst ertrug nur schwer die flammende Helle.

Eulalia verlässt Ägypten, d. h. die Finsternis und Sündhaftigkeit dieser Welt, und steigt durch ihr Martyrium direkt ins Himmelreich auf. Mit diesem Aufstieg überbietet sie sowohl die Jenseitsreise des Aeneas als auch die metaphorische Katabasis Argias. Doch Argia rückt zugleich in eine besondere Nähe zur christlichen Märtyrerin, mag das Mondlicht, das ihr zumindest kurzzeitig zuteil wird, auch nur der heidnische Abglanz der christlichen Sonne sein.¹³⁴

Noch deutlich weiter in seiner Annäherung an Statius geht der besonders als Lucan-Übersetzer und Verfasser des lateinischen *Supplementum Lucani* bekannte Thomas May.¹³⁵ May lässt den ganzen dritten Akt seines 1631 veröffentlichten Dramas *The Tragedy of Antigone, The Theban Princess* auf dem nächtlichen Schlachtfeld vor Theben spielen.¹³⁶ Hier treffen nicht nur Antigone und Argia aufeinander, sondern zur gleichen Zeit sucht Creon Kontakt zu drei Hexen, damit diese ihm durch Wiedererweckung eines Toten die Zukunft eröffnen (3/2). Man denkt an *Macbeth*, aber natürlich auch an die Erictho Lucans.¹³⁷ Am spannendsten ist aber in unserem Kontext der Chor der Thebaner, der am Schluss des zweiten Aktes das Bestattungsverbot Creons kommentiert. May greift auch hier auf Lucan bzw. auf seine eigene Lucan-Übersetzung zurück und legt dem Chor fast dieselben Worte in den Mund, mit denen der Erzähler des *Bellum civile* auf das

¹³⁴ Hoffmann 2001, 537 und Kaufmann 2015, 484 deuten die Gegenüberstellung vielleicht etwas zu einseitig ausschließlich als Kontrastimitation: Argia habe als Begleiter nur einen alten Diener und trage eine Fackel, Eulalia verfüge dagegen über einen Engelchor und überirdisches Licht.

¹³⁵ Die Lucan-Übersetzung wurde ediert von Buckley und Paleit 2020, das *Supplementum* von Thiel 1993.

¹³⁶ May 1631. Ich zitiere nach der Ausgabe von Lautner 1970. Zur Antike-Rezeption des Dramatikers May siehe etwa Miola 2014, 237–239 und Waters 2014, 44–47. Die zeitgeschichtlichen Bezüge arbeitet Britland 2006 heraus.

¹³⁷ Das Motiv des auf der Bühne sprechenden Leichnams untersucht Meyers Usher 2019.

Bestattungsverbot Caesars nach der Schlacht von Pharsalus reagiert: Der Versuch, den Toten Feuer und Grab vorzuenthalten, sei von vornherein zum Scheitern verurteilt, da die Natur früher oder später selbst für die Beseitigung der Toten sorgen werde.¹³⁸ Auch die Verfluchung Thessaliens, mit der Lucan das siebte Buch beschließt (847–872), greift May auf – allerdings mit einer Variation. Im *Bellum civile* bemerkt der Erzähler, die von so vielen Leichen römischer Bürger befleckte Landschaft hätte eigentlich für alle Zeiten zu einer Einöde werden müssen (*nuda atque ignota iaceres*: 867). Verhindert worden sei dies nur durch den Fortgang des Bürgerkrieges, der ähnliche Schreckensorte auf der ganzen Welt verteilt hätte. Bei May sind es die Choreuten, die Reflexionen über den zukünftigen negativen Ruhm ihrer Heimatstadt Theben anstellen (2/3, 50–55):

This ghostly land of ours perchance shall be 50
ta'en for Avernus by posterity,
and claim'd by Pluto as his monarchy,
where thousand wand'ring souls together fly
Clear Dirce shall be made the poet's theme,
instead of muddy Styx ... 55

Den metaliterarischen Kunstgriff, dass Figuren einer Geschichte selbst ihre künftige Rolle in der Dichtung vorwegnehmen, hat Irene de Jong als „the ‘subject of song for later generations’ motif“ bezeichnet.¹³⁹ Für das Publikum Mays ist es offensichtlich: Statius (und in dessen Nachfolge May selbst) ist der Dichter, der die Prophezeiung der Thebaner erfüllen wird. Mays Chor fasst pointiert zusammen, was oben ausführlich entwickelt worden ist: Statius gestaltet das Schlachtfeld vor Theben zu einer ‚Hölle auf Erden‘ aus. Argias Reise an diesen Ort, „where thousand wand'ring souls together fly“, wird so zwangsläufig zu einer metaphorischen Katabasis.

Literatur

- Agri, D. (2010), *Timor, pudor and pietas: Heroic Emotions and Intertextuality in Flavian Epic*. Diss. Univ. of Nottingham.
- Alvoni, G. (2006), „Nur Theseus oder auch Peirithoos? Zur Hypothese des pseudo-euripideischen *Peirithoos*“, in: *Hermes* 134, 290–300.
- Aricò, G. (1972), „*Diviso vertice flammae*“, in: *Rivista di filologia e di istruzione classica* 100, 312–322.
- Augoustakis, A. (2010), *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic* (Oxford Studies in Classical Literature and Gender Theory). Oxford.

¹³⁸ Lucan. 7,809–824.

¹³⁹ De Jong 2006, 195–198. *Locus classicus* ist Hom. *Il.* 6,357f. (Helena über sich und Paris): οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόνον, ὥς καὶ ὀπίσσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι. Siehe Stoevesandt 2008, 119: „Der Gedanke, daß ihr [sc. Helenas] Schicksal von den Sängern kommender Generationen thematisiert werden wird, ist für sie wohl weniger ein Trost ... als ein weiterer Grund zur Bitterkeit – muß sie doch befürchten, daß auf diese Weise auch die Erinnerung an ihre Schande lebendig bleiben wird ...“ Siehe zum „ambivalenten Nachruhm“ auch Kersten in diesem Band (S. 54).

- Bakola, E. (2014), „Interiority, the ‘Deep Earth’ and the Spatial Symbolism of Darius’ Apparition in the *Persians* of Aeschylus“, in: *Cambridge Classical Journal* 60, 1–36.
- Barchiesi, A. (2020), „Into the Woods (Via Cuma 320, Bacoli)“, in: B. Gladhill/M. Y. Myers (Hgg.), *Walking through Elysium: Vergil’s Underworld and the Poetics of Tradition*. Toronto, 14–30.
- Barth, C. von (1664), *Publii Papinii Statii quae exstant*, 3 Bde. Zwickau.
- Beriotto, M. P. (2021), „Argia, figlia di Adrasto e moglie di Polinice: gli antefatti della saga dei Sette“, in: *Quaderni urbinati di cultura classica* 127 (1), 29–48.
- Bernabé, A. (2015), „What is a Katabasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East“, in: P. Bonnechère/G. Cursaru (Hgg.), *Katábasis dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne. Actes du Colloque de Montréal et de Québec (2–5 mai 2014)*, Vol. 1. Namur, 15–34.
- Bernstein, N. W. (2008), *In the Image of the Ancestors: Narratives of Kinship in Flavian Epic* (Phoenix Supplementary Volumes 48). Toronto.
- Bernstein, N. W. (2015), „Family and Kinship in the Works of Statius“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), *Brill’s Companion to Statius* (Brill’s Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 139–154.
- Bessone, F. (2002), „Voce femminile e tradizione elegiaca nella *Tebaide* di Stazio“, in: A. Aloii/E. Berardi/G. Besso/S. Cecchin (Hgg.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*. Bologna, 185–217.
- Bessone, F. (2010), „Feminine Roles in Statius’ *Thebaid*: The Heroic Wife of the Unfortunate Hero“, in: M. Formisano/T. Fuhrer (Hgg.), *Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur* (Gender Studies in den Altertumswissenschaften 5). Trier, 65–93.
- Bessone, F. (2011), *La Tebaide di Stazio: epica e potere*. Pisa [u. a.].
- Bessone, F. (2015), „Love and War: Feminine Models, Epic Roles, and Gender Identity in Statius’s *Thebaid*“, in: J. Fabre-Serris/A. Keith (Hgg.), *Women and War in Antiquity*. Baltimore, 119–137.
- Bessone, F. (2019), „Tebe nella *Commedia*: Tra Ovidio e Stazio“, in: M. Cicuto/C. Cattermole (Hgg.), *Miti, figure, metamorfosi: L’Ovidio di Dante*. Firenze, 139–163.
- Binder, E./Binder G. (2012), *P. Vergilius Maro – Aeneis. Lateinisch/Deutsch*. 2. Auflage. Stuttgart.
- Bitto, G. (2016), Vergimus in senium: *Statius’ Achilleis als Alterswerk* (Hypomnemata 202). Göttingen.
- Bonanno Aravantinos, M. (2008), „Sarcophagi di Ostia“, in: *Archeologia Classica* 59, 147–182.
- Bremmer, J. N. (2015), „Theseus’ and Peirithoos’ Descent into the Underworld“, in: P. Bonnechère/G. Cursaru (Hgg.), *Katábasis dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne. Actes du Colloque de Montréal et de Québec (2–5 mai 2014)*, Vol. 1. Namur, 35–49.
- Britland, K. (2006), „Buried Alive: Thomas May’s 1631 *Antigone*“, in: I. Atherton/J. Sanders (Hgg.), *The 1630s: Interdisciplinary Essays on Culture and Politics in the Caroline Era*. Manchester, 138–153.
- Brown, V. (Hg.) (2001), *G. Boccaccio, Famous Women*. Cambridge, MA [u. a.].
- Brügger, C. (2009), *Homer’s Iliad. Gesamtkommentar: auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer (1868–1913)*. Band VIII: Vierundzwanzigster Gesang. Faszikel 2: Kommentar. Berlin [u. a.].
- Buckley, E./Paleit, E. (2020), *Thomas May, Lucan’s Pharsalia (1627)*. Cambridge.
- Catto, B. A. (1988), „The Labyrinth on the Cumaean Gates and Aeneas’ Escape from Troy“, in: *Vergilius* 34, 71–76.
- Clark, R. J. (1979), *Catabasis. Vergil and the Wisdom-Tradition*. Amsterdam.
- Cousin, C. (2002), „La situation géographique et les abords de l’Hadès homérique“, in: *Gaia* 6, 25–46.
- Cousin, C. (2012), *Le monde des morts. Espaces et paysages de l’Au-delà dans l’imaginaire grec d’Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.* Paris.
- Crane, G. (1988), *Calypso. Background and Conventions of the Odyssey*. Frankfurt a. M.
- Danek, G. (1988), *Studien zur Dolonie* (Wiener Studien, Beiheft 12). Wien.
- Danek, G. (1998), *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee* (Wiener Studien, Beiheft 22). Wien.
- De Jong, I. (2006), „The Homeric Narrator and his own *kleos*“, in: *Mnemosyne* 59 (2), 188–207.
- Dietrich, J. (1999), „*Thebaid*’s Feminine Ending“, in: *Ramus* 28, 40–53.
- Dietrich, J. (2004), „Rewriting Dido: Flavian Responses to *Aeneid* 4“, in: *Prudentia* 36 (1), 1–30.

- Dominik, W. J. (1994), *The Mythic Voice of Statius: Power and Politics in the Thebaid* (Mnemosyne Supplements 136). Leiden [u. a.].
- Dova, S. (2015), „Theseus, Peirithoos, and the Poetics of a Failed *katabasis*“, in: P. Bonnechère/G. Cursaru (Hgg.), *Katábasis dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne. Actes du Colloque de Montréal et de Québec (2–5 mai 2014)*, Vol. 1. Namur, 51–68.
- Dräger, P. (2005), *Apollodor, Götter- und Heldensagen*. Düsseldorf [u. a.].
- Farmer, M. C. (2017), *Tragedy on the Comic Stage*. New York.
- Feeney, D. C. (1991), *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.
- Frings, I. (1991), *Gespräch und Handlung in der Thebais des Statius*. Stuttgart.
- Frazer, J. G. (1921), *Apollodorus*. The Library. 2 Bde. London [u. a.].
- Fucecchi, M. (2018), „Flavian Epic: Roman Ways of Metabolizing a Cultural Nightmare?“, in: L. D. Ginsberg/D. A. Krasne (Hgg.), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome*. (Trends in Classics – Supplementary Volumes 65). Berlin/Boston, 25–49.
- Ganiban, R. T. (2007), *Statius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*. Cambridge.
- Gervais, K. (2017), „*Odi(t)que moras*: Abridging Allusions to Vergil, *Aeneid* 12 in Statius, *Thebaid* 12“, in: *AJP* 138 (2), 305–329.
- Griffith, M. (2013), *Aristophanes' Frogs*. Oxford [u. a.].
- Gruppe, O./Pfister, F. (1937), „Unterwelt“, in: W. H. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 6. Leipzig, Sp. 35–95.
- Hall, J. B./Ritchie, A. L./Edwards, M. J. (Hgg.) (2007–2013), *P. Papinius Statius, Thebaid and Achilleid. Vol. 1: Texts and Critical Apparatus. Vol. 2: Translations. Vol. 3: Discussion and Secondary Apparatus*. Newcastle.
- Hampe, R. (1979), *Homer – Ilias*. Stuttgart.
- Hampe, R. (1979), *Homer – Odyssee*. Stuttgart.
- Harder, M. A. (2012), *Callimachus, Aetia. Vol. 2: Commentary*. Oxford [u. a.].
- Hardie, P. R. (1993), *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Heath, J. (1996), „The *stupor* of Orpheus: Ovid's *Metamorphoses* 10.64–71“, in: *CJ* 91 (4), 353–370.
- Heil, A. (2021), „Der Totengeist des Laius in Statius' *Thebais*“, in: *Wiener Studien* 134, 139–161.
- Heil, A. (2022), „*Lieber mit Homer irren? Scheinbar unmögliche Autopsien in den Totenbegegnungen frühkaiserzeitlicher Epik* (Mnemosyne Supplements 452). Leiden/Boston.
- Helzlsouer, M. (1996), *Der Stil ist der Mensch. Redner und Reden im römischen Epos*. Stuttgart [u. a.].
- Herrero de Jáuregui, M. (2011), „Priam's Catabasis: Traces of the Epic Journey to Hades in *Iliad* 24“, in: *TAPhA* 141, 37–68.
- Herrero de Jáuregui, M. (2015), „Traditions of Catabatic Experience“, in: P. Bonnechère/G. Cursaru (Hgg.), *Katábasis dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne. Actes du Colloque de Montréal et de Québec (2–5 mai 2014)*, Vol. 1. Namur, 329–349.
- Herrero de Jáuregui, M. (2020), „Aeneas' Steps“, in: B. Gladhill/M. Y. Myers (Hgg.), *Walking through Elysium: Vergil's Underworld and the Poetics of Tradition*. Toronto, 94–110.
- Hershkowitz, D. (1994), „Sexuality and Madness in Statius' *Thebaid*“, in: *MD* 33, 123–147.
- Heslin, P. J. (2008), „Statius and the Greek Tragedians on Athens, Thebes and Rome“, in: J. J. L. Smolenaars/H.-J. van Dam/R. R. Nauta (Hgg.), *The Poetry of Statius* (Mnemosyne Supplements 306). Leiden, 111–128.
- Heyne, C. G./Wagner, G. P. E. (1832), *Publius Virgilius Maro. Varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus a Christ. Gottl. Heyne. Editio quarta. Vol. II: Aeneidis libri I – VI*. Lipsiae.
- Hill, D. E. (Hg.) (²1996), *P. Papini Stati Thebaidos libri XII*. Leiden.
- Hoffmann, M. (1999), *Statius, Thebais 12,312–463: Einleitung, Übersetzung, Kommentar*. Göttingen.
- Hoffmann, M. (2001), „Statianische Szenen im *Peristephanon* des Prudentius“, in: *Hermes* 129, 533–541.
- Holzberg, N. (2011), *Aristophanes, Die Frösche*. Stuttgart.
- Horsfall, N. (2013), *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*. Berlin/Boston.
- Holzberg, N. (2017), *Ovid, Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Berlin/Boston.

- Jöne, A. (2017), *Abschiedsszenen Liebender im lateinischen Epos* (Orbis Antiquus 52). Münster.
- Juhnke, H. (1972), *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*. München.
- Kabsch, E. (1968), *Funktion und Stellung des zwölften Buches der Thebais des P. Papinius Statius*. Diss. Kiel.
- Ka Chun Tang, H. (2018), *Heroic Self-Fashioning in Statius' Thebaid*. Diss. Univ. of Cambridge.
- Kaufmann, H. (2015), „*Papinius Noster*: Statius in Roman Late Antiquity“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), *Brill's Companion to Statius* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 481–496.
- Keith, A. (2013), „*Sexus muliebris* in Flavian Epic“, in: *EuGeStA* 3, 282–302.
- Keith, A. (2018), „Engendering Civil War in Flavian Epic“, in: L. D. Ginsberg/D. A. Krasne (Hgg.), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome*. (Trends in Classics – Supplementary Volumes 65). Berlin/Boston, 295–320.
- Keith, A. (2019), „Women's *fides* in Statius' *Thebaid*“, in: A. Augoustakis/E. Buckley/C. Stocks (Hgg.), *Fides in Flavian Literature*. Toronto, 109–131.
- Kirk, G. S. (1990), *The Iliad: A Commentary. Vol. 2: Books 5–8*. Cambridge.
- Klotz, A./Klinnert, T. C. (Hgg.) (1973), *P. Papini Stati Thebais*. Leipzig.
- Korneeva, T. (2011), *Alter et ipse: Identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*. Pisa.
- Krauskopf, I. (1981), „Antigone“, in: *LIMC* I 1, 818–828.
- Kroll, J. (1932), *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskämpfe*. Leipzig [u. a.].
- Lancellotti, M. G. (2002), *Attis, Between Myth and History: King, Priest, and God*. Leiden/Boston.
- Lautner, E. J. (1970), *A Modern-Spelling Edition of Thomas May's The Tragedy of Antigone, the Theban Princess*. Diss. Case Western Reserve University.
- Lovatt, H. (1999), „Competing Endings: Re-Reading the End of the *Thebaid* through Lucan“, in: *Ramus* 28, 126–151.
- Manioti, N. (2016), „Becoming Sisters: Antigone and Argia in Statius' *Thebaid*“, in: N. Manioti (Hg.), *Family in Flavian Epic* (Mnemosyne Supplements 394). Leiden/Boston, 122–142.
- Matthews, V. J. (1974), *Panyassis of Halikarnassos: Text and Commentary*. Leiden/Boston.
- May, T. (1631), *The Tragedy of Antigone, the Theban Princess*. London.
- McClellan, A. M. (2019), *Abused Bodies in Roman Epic*. Cambridge.
- Macleod, C. W. (1982), *Homer, Iliad, Book 24*. Cambridge.
- Meyers Usher, P. (2019), „*The Carcasse Speakes*: Vital Corpses and Prophetic Remains in Thomas May's *Antigone*“, in: *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 10 (1), 82–94.
- Micozzi, L. (2015), „Statius' Epic Poetry: A Challenge to the Literary Past“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), *Brill's Companion to Statius* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 325–342.
- Miola, R. S. (2014), „Early Modern Antigones: Receptions, Refractions, Replays“, in: *CRJ* 6 (2), 221–244.
- Newlands, C. E. (2016), „Fatal Unions: Marriage at Thebes“, in: N. Manioti (Hg.), *Family in Flavian Epic* (Mnemosyne Supplements 394). Leiden/Boston, 143–173.
- O'Hogan, C. (2016), *Prudentius and the Landscapes of Late Antiquity*. Oxford.
- Otis, B. (1964), *Virgil: A Study in Civilized Poetry*. Oxford (Ndr. Norman 1995).
- Pagán, V. E. (2000), „The Mourning After: Statius *Thebaid* 12“, in: *AJPh* 121 (3), 423–452.
- Panoussi, V. (2019), *Brides, Mourners, Bacchae: Women's Rituals in Roman Literature*. Baltimore.
- Pollmann, K. F. L. (2004), *Statius, Thebaid 12. Introduction, Text, and Commentary* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N. F., 1. Reihe, Bd. 25). Paderborn [u. a.].
- Parkes, R. (2014), „The Long Road to Thebes. The Geography of Journeys in Statius' *Thebaid*“, in: M. Skempis/ I. Ziogas (Hgg.), *Geography, Topography, Landscape. Configuration of Space in Greek and Roman Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 22). Berlin [u. a.], 405–426.
- Pyg, E. (2020), *Women and War in Roman Epic*. Leiden/Boston.
- Robert, C. (1915), *Oidipus: Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, 2 Bde. Berlin.
- Roberts, M. (1993), *Poetry and the Cult of the Martyrs: The Liber peristephanon of Prudentius*. Ann Arbor, MI.

- Santamaría Álvarez, M. A. (2017), „Theseus and Pirithous' Catabasis in P. Ibscher Col. I (Hes. fr. 280 Merkelbach-West = Minyas fr. 7 Bernabé)“, in: *JJP* 28 (3), 37–51.
- Schibli, H. S. (1990), *Pherekydes of Syros*. Oxford.
- Schmid, W. (2014), *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin/Boston.
- Schönberger, O. (1998), *Statius, Der Kampf um Theben*. Würzburg.
- Sekita, K. (2018), „Hades and Heracles at Pylos: Dione's Tale Dismantled“, in: *CQ* 68, 1–9.
- Sharrock, A. (2015), „Warrior Women in Roman Epic“, in: J. Fabre-Serris/A. Keith (Hgg.), *Women and War in Antiquity*. Baltimore, 157–178.
- Söllradl, B. (2022), „*satis est meminisse priorum*. Zur Funktion der Totenbeschwörung in Stat. *Theb.* 4,406–645“, in: *Gymnasium* 129 (1), 17–43.
- Sourvinou-Inwood, C. (1996), *'Reading' Greek Death: To the End of the Classical Period*. Oxford.
- Stanley, K. (1993), *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad*. Princeton [u. a.].
- Šterbenc Erker, D. (2009), „Women's Tears in Ancient Roman Ritual“, in: T. Fögen (Hg.), *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin/Boston, 135–160.
- Šterbenc Erker, D. (2011), „Gender and Roman Funeral Ritual“, in: V. Hope/J. Huskinson (Hgg.), *Memory and Mourning in Ancient Rome*. Oxbow, 40–60.
- Stoevesandt, M. (2008), *Homers Ilias. Gesamtkommentar: auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer (1868–1913). Band IV: Sechster Gesang. Faszikel 2: Kommentar*. Berlin/Boston.
- Sweeney, R. D. (1997), *Lactantii Placidi in Statii Thebaida Commentum*. Stutgardiae [u. a.].
- Thiel, A. (1993), *Thomas May: Supplementum Lucani*. Diss. Salzburg.
- van der Keur, M. (2013), „Of Corpses, Carnivores and Cecropian Pyres: Funeral Rites in Silius and Statius“, in: G. Manuwald/A. Voigt (Hgg.), *Flavian Epic Interactions* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 21). Berlin/Boston, 327–342.
- Venini, P. (1970), *P. Papinii Statii Thebaidos liber undecimus*. Firenze.
- Vessey, D. (1973), *Statius and the Thebaid*. Cambridge.
- Voigt, A. (2016), „The Power of the Grieving Mind: Female Lament in Statius's *Thebaid*“, in: *ICS* 41 (1), 59–84.
- Waters, M. (2014), *The Reception of Ancient Greek Tragedy in England 1660-1760*. Diss. University College London.
- Wathelet, P. (1988), „Priam aux enfers ou le retour du corps d'Hector“, in: *LEC* 56, 321–335.
- Williams, R. D. (1964), „The Sixth Book of the *Aeneid*“, in: *G&R* 11 (1), 48–63.
- Wüst, E. (1956), „Erinyes“, in: *RE. Suppl.* 8, Sp. 82–166.
- Zimmermann, C. (1993), *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Tübingen.
- Zimmerman, M. (2004), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses, books iv 28–35, v and vi 1–24: The Tale of Cupid and Psyche*. Text, Introduction and Commentary. Groningen [u. a.].

Jan Telg genannt Kortmann

Unwandelbarkeit im Wandelbaren: Achills Reden in Statius' *Achilleis*

Achill gilt seit Homers *Ilias* als der epische Krieger-Held schlechthin, als der heroische Vorzeigekämpfer göttlicher Abstammung vor Troja.¹ Doch ist Achill weiteren Themenfeldern zugeordnet, wie etwa noch recht prominent dem Feld der Liebe.² In vielen kurzen und gescheiterten Liaisons findet sich jedoch auch in Bezug auf die Liebe ein Schema des Kriegers: Man denke an die ‚Kriegsbeute‘ Briseis oder an die Amazonenkönigin Penthesilea, in die Achill sich zwar verliebt, jedoch erst, nachdem er sie getötet hat.³ Eine Wandelbarkeit, aber zugleich auch Inflexibilität Achills sind in Statius' auffällig heiterem, hochgradig intertextuellem und innovativem Epos *Achilleis* markant.⁴ Die eigene Art des unvollständig gebliebenen Epos wurde oft betont – speziell im Hin-

1 So Koster 1979, 191: „Daß Achill seit Homer als der kriegerrische Mann κατ' ἐξοχὴν gilt, bedarf keiner weiteren Erklärung.“ In der *Achilleis* wird er u. a. als *eversor Asiae* (1,530) angekündigt; vgl. auch Ov. *met.* 12,608: *ille ... tantorum victor* und 613: *caput insuperabile bello*. Zur Achillrezeption siehe Schmidt 1999, passim. In in der frühen griechischen Achillrezeption bei Pindar geht es vornehmlich darum, das Bild des besten Kriegers der Vorzeit darzustellen, so finden sich Aufzählungen der Kampfesleistungen in Pind. O. 2,81–83; I. 5,38–42 (hierzu King 1987, 51–66). Eine Bedeutungsverschiebung hin zu einer moralisierenden Anschauung beginnt in der römischen Literatur um das 1. Jhdt. v. Chr., schließlich insbesondere mit dem aeneadischen Gründungsmythos Roms; so z. B. implizit in Catull. 64,338–370; Verg. *Aen.* 5,804–808; Ov. *met.* 13,445–448; Sen. *Tro.* 164–202. Besonders eindringlich ist Hor. *carm.* 4,6,17–20: *sed palam captis gravis, heu nefas, heu / nescios fari pueros Achivis / ureret flammis, etiam latentem / matris in alvo*. In der stoischen Lehre wurde das Moralische betont: „Horace, Cicero, Virgil, Seneca, and the generality of Stoic writers condemned Achilles' anger as insane vice“ (Shay 1995, 118). Unzweifelhaft wohnt der Achillfigur, die in ihrem Zorn unbarmherzig Leid unter den Gegnern verbreitet und selbst auf ihren Tod zusteuert, tragisches Potenzial inne (lateinische Dramen mit Achill als Protagonisten, etwa Accius' oder Ennius' *Achilles*, sind größtenteils verloren, in zahlreichen Tragödien tritt Achill jedoch in Nebenrollen auf; zum Tragischen siehe neuerdings Parkes 2021, mit weiterer Literatur in Anm. 6–9 auf S. 107).

2 Die Liebesthematik scheint zwar auf den ersten Blick nicht mit den anderen Mustern Achills zu konvenieren, doch wurden Krieg und Liebe häufig als zusammengehörig empfunden (vgl. Bessone 2015, 120 f.). Achill wird schon in der Briseiserzählung der *Ilias*, im Anschluss speziell in der römischen Elegie mit Liebe in Verbindung gebracht. Ovid behandelt die Liebesepisode von Achill und Deidamia in seiner *Ars amatoria* (1,681–704) und greift das Liebesverhältnis zwischen Achill und Briseis prominent im dritten Heroidesbrief auf (vgl. Ov. *ars* 2,711–716 und *rem.* 473–478). Auffällig ist die inhaltliche Nähe von Statius zu Ovids Beschreibung der Ereignisse auf Scyros (vgl. auch *met.* 13,162–170). Wie Statius in *Silvae* und *Thebais* Muster vor allem in Horaz bzw. Vergil findet, so gibt es in der *Achilleis* eine Wende hin zum Ovidischen. Zum Liebesthema bei Achill siehe Bitto 2016, 146 Anm. 204.

3 Vgl. Prop. 3,11,14–16.

4 Zum Humor in der *Achilleis* vgl. Bessone 2020b, 81 f.; auch Klodt 2009, 180 Anm. 2. Zum innovativen Epos vgl. Davis 2015, 157. Zum (literarischen) Regelbrechen Achills siehe Kozák 2014, 210. Zur „intergenerischen Variante der Intertextualität“ entsprechend Harrisons „generic enrichment“ vgl. Bitto 2016, 144 f. Zur Intertextualität auch Heslin 2005 und Fantuzzi 2012, bes. 6–13.

blick auf reiche Einflüsse diverser Genera. Bessone und Parkes haben jüngst konstatiert, die *Achilleis* sei „an ‚epic of ambiguity‘ challenging genre (and gender) boundaries“ beziehungsweise „a poem where different generic voices appear to fight for control over the narrative and where there is staged uncertainty over the direction of the poem.“⁵ Das Programm im Proömium sieht vor, in gewisser Weise biographisch den ganzen Helden zu besingen: *nos ire per omnem / ... heroa* (Stat. *Ach.* 1,4f.).⁶ Also auch alle Facetten? Für dieses Vorhaben benötige der Dichter *fontes ... novos* (1,9). Der Plural *fontes* mag schon eine Vielschichtigkeit der Darstellung oder auch des Dargestellten implizieren.⁷

Zurück zum Vorzeigekrieger: Als trefflicher Ausgangspunkt kann eine ironische, geradezu provokative rhetorische Frage aus Ovids Trojaerzählung in den *Metamorphosen* fungieren. Während einer Kampfpause tauschen die um Achill versammelten Krieger Lagerfeuer geschichten aus. Diese Geschichten drehen sich unter Verneinung jeglichen musikalischen Schmuckes⁸ eben nur um Krieg: *virtus* ist die *materia loquendi* (12,159). Dieses Thema wird in *met.* 12,162f. an der einen paradigmatischen Person festgemacht: „Was sonst [außer Kriegs- und Heldensagen] hätte denn von Achill und in Gegenwart vom großen Achill gesprochen werden sollen?“ (*quid enim loqueretur Achilles, / aut quid apud magnum potius loquerentur Achillem?*). Es ist eine Frage, die ein starres Schema und entsprechende Gattungszugehörigkeit eines Achill beleuchtet.⁹ Ist der Held also so einsilbig wie eindimensional? Die Rolle des sprechenden Kriegers wird in der *Achilleis* durchaus exponiert, sind doch in ihr wie im antiken Epos überhaupt Reden ein ganz entscheidender Baustein. Neben ihrer handlungstragenden Funktion

5 Bessone 2020a, 164 und Parkes 2021, 108. Zur Ambiguität mit einigen Beispielen siehe Barchiesi 2005, 52f. Keith 2017 befasst sich mit dem Einfluss der Lyrik auf die *Achilleis* (283 Anm. 1: eine Auflistung von Literatur zu den Einflüssen der Tragödie). Eine ‚verfeinerte‘, elegisch-lyrische Version Achills erklärt Keith 2017, 285 nach Koster 1979 anhand des metapoetischen Einschlags von *deducere* (*Ach.* 1,7). Inhaltliche Parallelen zur *Achilleis* finden sich natürlich besonders in Homers *Ilias*, Senecas *Troades* und in Euripides’ weitgehend verlorenen *Skyrioi*. Zu Statius’ Quellen vgl. Dilke 1954, 10–12. Zu den Quellen der *Achilleis* führt Augoustakis 2015, 196 Anm. 1 Literatur auf.

6 Textausgabe: Dilke 1954.

7 Zum komplexen Achillbild siehe Kozák 2014, 218f. Zu den *fontes* vgl. Prop. 4,9,58 (*di tibi dent alios fontes*). Aricò 1996, 199 zur Wirkung in der *Achilleis*: „Questa convivenza di istanze diverse genera un epos in gran parte nuovo, di non facile definizione critica.“ Auch Koster 1979, 207f. Davis 2015, 157 konstatiert indes mit Verweis auf Aristot. *poet.* 1451a, dass Epen gemäß ihrer theoretischen Konzeption nicht der Biographie eines einzelnen Helden gewidmet sein sollten.

8 Hierzu Möller 2003, 61.

9 Siehe Bessone 2020, 164f. Auch Fantuzzi 2012, 139f. Hervorzuhebende Epitheta der *Ilias* sind neben δῖος Ἀχιλλεύς (56-mal in der *Ilias*) ποδάρκης („fußstark“, 21-mal), ἀμύμων („trefflich“, 13), ἀνὴρ („der Mann“, 22), ποδώκης („schnellfüßig“, 22), und ὠκύς („[fuß-]schnell“, 36), vgl. Dee 2000, 10f. und ThL 1,393,28–67 s.v. Achilles. Die Epitheta und der Einsatz in der römischen Literatur, oft mit Aspekten des Kriegs verbunden, deuten auf ein spezialisiertes wie statisches Charakterfeld hin. Dagegen steht Statius’ Anliegen, der schon mit *ire per omnem / ... heroa* (1,4f.) nicht nur den zeitlichen Aspekt und Fortlauf des Mythos, sondern auch die charakterliche Ausweitung des Helden beschreiben dürfte (vgl. Rosati 1992, 233–236).

formen sie in nicht geringem Maße das Charakterbild der Redner.¹⁰ Gerade in Bezug auf die – freilich variablen – Muster des antiken Mythos waren Grundvorstellungen der kundigen Rezipienten vorhanden, die zu erfüllen, zu erweitern oder in raffinierter Weise zu unterwandern Aufgabe der Dichter war. Bisweilen überraschten sie. Inwieweit also entspricht der von Statius durch seine Reden konzipierte Achill dem traditionellen Bild und inwieweit fließen eigene Elemente und die genreübergreifende Darstellungsweise in die Charakterzeichnung ein?

Zur Handlung: Um Achill nicht am Trojanischen Krieg teilnehmen zu lassen, der seinen Tod bedeuten würde, hat ihn seine besorgte Mutter Thetis als Mädchen camouffiert auf Scyros versteckt, am Hof des Königs Lycomedes, dessen Nachkommenschaft nur aus Töchtern besteht. Der Weg führt hier vom Epos hin zu anderen Genre-Ufern.¹¹ Auf Scyros offenbart sich ein „transvestite Achilles“, wie Heslin es im Titel seiner Monographie von 2005 auf den Punkt bringt. Es ist kein Geheimnis, dass allein schon ein solches Versteckspiel im privaten Umfeld und überhaupt die Mythen travestie ein typisches Element der antiken Komödie ist.¹²

Für den noch jungen Achill, der beim Kentauren Chiron eine harte körperliche Ausbildung eben zum ‚Helden‘ erfahren hatte, wäre die Mädchenmaskerade nicht zu

10 Die *Achilleis* enthält insgesamt 32 Reden, die gut 438 Verse (etwa ein Werkdrittel) umfassen (Zahlen nach Dominik 1994, 358, wo ein Vers [in *Ach.* 1,738–740] unterschlagen wird). Reden werden in emotionalen Momenten eingesetzt: „The integration of speeches into the narrative is particularly effective in those dramatic situations where feelings run high, since in a dramatic sense the speeches are far more effective than mere narrative in conveying the depth and wide range of divine and human emotions. The expression of emotions in the speeches is one of the means that the poet uses to manipulate the audience's perception of his characters“ (Dominik 2002, 185). Die Rede dient, neben der Dramatisierung und Auflockerung der Handlung, vorrangig der Ethopoeia zur Identifizierung und Charakterisierung ihrer Redner. Dies ist gerade zu beachten, wenn man sich die mündliche Kultur in der Antike und die Praxis der *recitatio* der Epen durch oft nur eine Person vor Augen führt. Statius war ein rezitierender Autor (Helzle 1996, 11–21; Markus 2000, 163–168 und Jensen 2005, mit einigen Nachweisen für die Durchführung der *recitatio*). Ein konkreter Hinweis auf die *recitatio* der *Achilleis* findet sich in Stat. *silv.* 5,2,160–163. Dominik 2002, 188 stellt Möglichkeiten zur Unterscheidung der Sprecher dar; resümiert aber: „The only effective means of differentiating between the different speakers was by linguistic means.“ Unter anderem das Vortragen ihrer Werke machte es für Dichter geradezu erforderlich, eine mehr oder minder klare Differenzierbarkeit in der Sprechweise ihrer Redner vorzunehmen.

11 Bessone 2018, 172 deutet Thetis' Willen metaliterarisch, „to redirect the course of the poem far from military epic, towards comedy and elegy.“ So auch Ganiban 2015, 83 f. und Aricò 1996, 192–199; Bessone 2020b, 83: „[A]n epic hero distant from the Homeric one, stamped by the conflict between *virtus* and *amor*; [...] a ‚warrior and lover‘ hero who hesitates on his way to Troy, and between different poetic worlds.“ Vgl. auch die Zusammenfassung und Literaturhinweise in Fantuzzi 2013, 166 Anm. 29: Statius habe die Tendenz, „to include in the construction of his epics material that comes from behind the enemy lines (so to say), namely from texts and genres that are hostile to epic, like Callimachean or erotic poetry.“

12 Zur Travestiebeschreibung des Herkules, die auch in der *Achilleis* als Beispiel dient (1,260 f.), vgl. Uccellini 2012, 193–195. Zum Trojanischen Krieg als Komödienthema siehe Wright 2007. Zum Komödienhaften der *Achilleis* siehe Bessone 2018 („a comedy of deceptions“ [170; 172; 177]) und für eine Zusammenfassung der antiken Komödientheorie Bitto 2016, 141–149. Zum Crossdressing als Element der Bühnenkunst siehe Duncan 2006, 157–159. Weitere Literatur bei Parkes 2021, 107 Anm. 5.

tolerieren gewesen.¹³ Doch hatte er die schönste Königstochter, Deidamia, am Strand von Scyros erblickt und ist postwendend von einem „neuartigen Feuer“ (*novum ... ignem*: 1,303) überwältigt worden. So fügt er sich Thetis' Plan und begibt sich in die blamable Kostümierung – und ebenso in die typisch elegische Position eines *servitium amoris*, das er wiederum als angehender *epischer* Held kaum auszufüllen versteht – er ist in mehrfacher Hinsicht – in Liebe und Widersprüchen – gefangen.¹⁴ Trefflicher fügt er sich in das für ihn vertrautere Muster eines anderen elegischen Topos: in die *militia amoris*; und das geradezu wörtlich. Er beginnt alsbald, sich Deidamia zu nähern und startet als drängende ‚Attacken‘ beschriebene Versuche, sie zu verführen.¹⁵ Das Anbandeln kulminiert inmitten von Bacchusfeierlichkeiten: Das Mädchen Achill wirkt mit dem Instrumentarium der Bacchantin ausgestattet wie ein Soldat.¹⁶ Zum ersten Mal also seit der Ausbildung mit kriegsähnlichen Utensilien und Verhältnissen konfrontiert, findet er sein Ich. Dies bricht sich in einem Monolog Bahn, Achills erster wörtlicher Rede im Epos.

1 Achills Monolog (1,624 – 639)

Die knapp 16 Verse bestehen aus nur zwei Aussagesätzen und sieben rhetorischen Fragen, was den Groll des Sprechers über die beschämende Situation immanent zum

¹³ Achills Widerstand wird in 1,271f. und 277–282 beschrieben. Andeutungen des rebellischen Charakters gibt es zur Genüge (vgl. *indocilem* [1,284.356]). Der Achillfigur wird häufig ein hohes persönliches Wert- und Ehrgefühl zugesprochen: „Starting with Socrates in Platos Apology [...], we find Achilles held up as the inspiration for those who prefer death to dishonor“ (Shay 1995, 117).

¹⁴ „This Achilles is a victim of love“ (Bessone 2020b, 98). Zum konkret auf Achill bezogenen *servitium amoris* vgl. Ov. *ars* 1,691: *quid facis, Aeacide? non sunt tua munera lanae*. Statius' Achill lässt sich, vor allem im ersten Buch der *Achilleis*, nur bedingt die Eigenschaft *magnus* zurechnen, in deren Zusammenhang der Held bereits früh gestellt wird (1,147.159.173.275–277; 2,96–167; vgl. auch insbesondere 1,1 *magnanimum*). Humorvolle Ambivalenz tritt gerade dadurch zu Tage, dass der junge Achill das Gefühl hat, bereits *magnus* zu sein – im Kontrast zum wirklichen Status und der Rolle, die er auf Scyros ausfüllt. So ist das Epitheton auf die Zukunft zu beziehen und zeigt sich in der Gegenwart fast nur in Gegensätzen. Ausnahmen bilden die Ausbildung Achills und die Fahrt nach Troja. Dort ist dieser in seinem (epischen) Element und kann tatsächlich heldenhaft wirken (siehe Kapitel 4 und 5). Auf Scyros hingegen trägt die Bezeichnung *magnus* zum Humor bei (*pondus tenentis*: 1,583; *magnae / virginis*: 1,743f.).

¹⁵ Vgl. 1,568 *admovet insidias: illam sequiturque premitque*, 1,572: *ferit* und 1,575 *occupat*; vgl. auch das Bild des Feldherrn, *ducentem signa catervae* (603). Sanna 2007 vergleicht die „seductive strategies“ mit der Elegie, speziell mit der *Ars amatoria*.

¹⁶ Bessone 2018, 179–182 stellt Achills Thyrsusstab sowohl als Kriegs- als auch als Phallussymbol dar, was beides Achills Nicht-Erfüllung in diesen Bereichen anzeigen kann. Solch ein Bild wird deutlich evoziert durch *vibravitque gravi redimitum missile dextra* (1,612) und den anschließenden Bacchusvergleich, der als androgynen Gott selbst zwischen Lust und Krieg oszilliert (1,615–618); später: *et thyrsos iterum vibrabat Achilles*: 1,648. Die Ironie ist, dass Thetis den Plan hatte, dass gerade beim friedfertigen Lycomedes keinerlei Waffen Achill aufstacheln könnten: *hic thiasi tantum et nihil utile bellis*: 1,393. Vgl. zu Achills falschen Waffen Ov. *ars* 1,689–694.

Ausdruck bringt.¹⁷ Er klagt und gibt in 624–626 seiner Mutter Thetis die Schuld für den Aufenthalt fern von seiner eigentlichen Passion: kriegerischen Tätigkeiten in der alten Heimat. Speziell wirft er ihr in 634–636 seine Maskerade als Frau vor. Die Klage über die Unterdrückung seiner männlichen Bedürfnisse beendet den Monolog (636–639).¹⁸ Die Wortwahl vermittelt zunächst antithetisch den ‚gefangenen‘ episch-kriegerischen Achill: So stehen unkriegerische Ausdrücke (*timidae, imbelli carcere, trepidas, desertoris*) gegen die *tela ... Mavortia*,¹⁹ die Waffenhand, *dextra*, und den Bogen, *arcus*, den nun Patroklos trägt. Seine ‚Waffen‘ sind jetzt dagegen *thyrsi* und *colus* (634f.).²⁰ Abgeschlossen wird mit der Scham des verhinderten Kriegers in 635: *pudet* und *taedet*. Hiernach vollzieht sich in 636–639 ein Wandel hin zu einem gleichfalls ‚verhinderten‘ elegisch-erotischen Achill: Er kann seine Liebesglut (*dilectae virginis ignem*: 636, *facem*; 637, *urentia pectus / vulnera*: 638f.) nicht stillen, da er momentan nicht einmal Mann, *marem*, ist. Erneut steht am Ende *pudet*.²¹

Ein ganz und gar ‚elegischer‘ Achill ist gewiss sekundär, wird doch bereits bei Homer die Liaison mit Briseis vor dem Hintergrund des Kampfes gesehen. Im Experiment einer Metalepse könnte man überspitzt sagen, der Achill der *Achilleis* nutze im Topos der *militia amoris* sozusagen das gattungstheoretische Schlupfloch, welches die Elegie motivisch so nah, wie es eben geht, ans Epos bringt: vom Epos, in dem er sich formal be-

17 Zugleich wird er damit in epischer Tradition nah an den göttlichen Zornes-, tendenziell auch an den menschlichen Entscheidungsmonolog gebracht; vgl. Offermann 1968, 6–62. Ein göttlicher Zornesmonolog endet mit dem Beschluss zu handeln. Die Tendenz eines ovidischen Entscheidungsmonologs bei Liebe in Extremsituationen (vgl. Auhagen 1999, 129f.) wird allein durch die letzten beiden Verse erreicht (1,638f.). Fantuzzi 2013, 154 bewertet den Monologbeginn mit Recht – entsprechend Achills Rolle sowohl als Mann als auch Frau – als dialogisch: „Achilles' dilemma is expressed as a dialogue with himself, and its first two questions are in fact so dialogic (1.624–6 and 1.626–7) that they may seem to be addressed to an external interlocutor, though it later turns out that the addressee is Achilles' own ‚alter ego‘.“

18 Ripoll 2008, 237; Heslin 2005, 258–261 und Lauletta 1993, 94f. bringen den Monolog als ironische Anspielung zu Recht in die Nähe des Monologs des kastrierten Attis in Catull. 63,50–73, der zwar gleichfalls eine Mänade und fern der Heimat, im Gegensatz zu Achill aber für immer ‚entmannt‘ ist (zur Geschlechterverwirrung dort siehe Wesselmann 2021). Der intertextuelle Bezug evoziert Achills Angst vor einer dauerhaften Entmannung.

19 Eine auffällige Parallele für den Entzug der kriegerischen Handlungen ist Sil. 8,18–20. Dort empören sich die Gallier im punischen Heer über die lange Kampflösigkeit gegen Fabius Cunctator: *maerebant caede sine ulla / (insolitum sibi) bella geri, siccasque cruore / inter tela siti Mavortis hebescere dextras*.

20 Achills Naturell als Gottessohn und Kämpfer wird dekonstruiert. Zur Dekonstruktion des Heroismus in der *Achilleis* siehe Klodt 2009. Die Wendung mit *tenuare (colos)* erinnert an Horaz' metapoetische Aussage über den epischen Duktus in *carm.* 3,3,70–72: *desine pervicax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare parvis*. Zur Ironie, dass Patroklos Achills Waffen trägt wie später – fatal – im Trojanischen Krieg, siehe Davis 2015, 164.

21 Schetter 1960, 136 negiert ein Schamgefühl des jungen Achill – außer in Bezug auf die Mädchenkostümierung.

findet,²² bewegt er sich zur Elegie, in deren Kontext er sich aktuell befindet,²³ um sich von da wieder durch die *militia*, allerdings die *militia amoris*, dem Epos anzunähern.

Echauffiert und durch seine eigenen Worte angestachelt geht Achill nun dazu über, das Minimum der aufgestauten und unerfüllten Triebe durchzusetzen. Wenigstens seinem Mannsein will er genügen; wenn schon nicht der kriegerischen, dann zumindest seiner geschlechtlichen *virtus*. Freilich entlädt sich dabei ebenso das Kriegerische, kann doch die folgende Vergewaltigung Deidamias als doppelt transgressive ‚Ersatzhandlung‘ für den Krieger angesehen werden, indem er den letzten Gedanken seines Monologs aufnimmt („Wirst du dich nicht einmal in der Liebe als Mann beweisen?“, *teque marem ... nec amore probabis?*: 639). Mit Gewalt nimmt er sie sich.²⁴ Nach dieser zweifellosen Klimax des Geschehens spricht Achill Deidamia an.

2 Achills Rede an Deidamia (1,650 – 660)

Die Einleitung der Rede zeugt gewiss von gutem Willen gegenüber der nicht zu Unrecht völlig aufgelösten Deidamia: „Er tröstete die Zweifelnde mit freundlichen Worten“ (*dubiam verbis solatus amicis*: 1,649).²⁵ Das Wort *solari* kündigt eine Trostrede an. Der Monolog und diese *consolatio* bilden den äußeren Rahmen der Vergewaltigungsszene und bestätigen den emotionalen Ausbruch und die starke Emphase des Geschehens. Auf den ersten Blick lässt sich die Hervorhebung des Ichs in der Rede ausmachen. Man könnte gar eine Fortsetzung des Monologs annehmen. Auch inhaltlich wirkt die *consolatio* anfänglich wie eine Aufnahme des Selbstgesprächs, nun in Gestalt einer Selbstaffirmation. Die Wiedergewinnung des verlorenen Selbst bricht sich hier nach Art der geschüttelten Ketchupflasche Bahn: Auch im Wort sprudelt die lange Unterdrückung von Achills Naturell auf einen Schlag und in übersteigerter Ausprägung hervor.

22 Vgl. Bitto 2016, 145, der mit Recht konstatiert, dass die „generischen Elemente“ des Epos vorhanden bleiben und man daher „nicht mit der Metaphorik der Gattungsmischung oder -kreuzung“ verfahren könne. Es sei „kein unepisches Gemisch [...], sondern [...] eine spezifische Ausgestaltung des Epischen.“

23 Das elegische ‚Aufflackern‘ veranlasst Aricò 1996, 197, den gesamten Monolog elegisch zu nennen.

24 *vi potitur votis et ... veros / admovet amplexus* (1,642 f.). Hier bringt Statius Achill in die Position seines Vaters Peleus, dessen Vergewaltigung von Thetis in Ovids *Metamorphosen* mit den Worten *confessam amplectitur heros / et potitur votis* (Ov. *met.* 11,264 f.) beschrieben wird. Der Gewaltakt ist gekennzeichnet durch *vi potitur*. Die Gegenüberstellung mit *toto pectore veros / admovet amplexus* drückt indes die Zwiespältigkeit zwischen Gewalt und Liebe aus. Vgl. zu dieser Vergewaltigung außerdem den zweifelhaften Wunsch Deidamias in Ov. *ars* 1,699 f.: *viribus illa quidem victa est, ita credere oportet: / sed voluit vinci viribus illa tamen*. Zur unerwarteten Vergewaltigung durch einen in Maskerade nahegekommenen Verliebten vgl. Plautus’ *Amphitruo* und Terenz’ *Eunuchus*.

25 Vgl. Ach. 1,79: *dictisque ita mulcet amicis*. Dort versucht Neptun Thetis zu besänftigen, nachdem er ihr seine Hilfe verweigert hatte, ohne Erfolg. Vgl. auch den Trost, den Flora Juno in Ov. *fast.* 5,237 zusprechen will (*verbis solabar amicis*) – auch dort erfolglos.

2.1 Achill, der Göttliche

„Ich bin es – was zitterst du?“ (*ille ego – quid trepidas?*: 650). Am Anfang offenbart sich Achill (650–652). Dies ist nicht nur eine Offenbarung gegenüber Deidamia, sondern vielmehr eine explosive Befreiung von der drückenden Last seines Rollentauschs, die sich nun – nach der Tat – auch im Wort ausdrückt: *Ille ego* – die feierlichen ersten Worte lassen sich, in doppelter Betonung auf das Ich, als programmatisch für die gesamte Rede ansehen.²⁶ Die Wirkung der Anrede an das Gegenüber in der Parenthese *quid trepidas?* verschwindet vor dem majestätischen Hintergrund, fährt Achill doch prompt fort, seine Mutter Thetis durch eine typisch epische Antonomasie, *caerula mater*, vorzustellen. So erläutert Achill seine göttliche (keinesfalls seine menschliche) Abstammung und sucht, mit der Beinahe-Vaterschaft Jupiters noch ein weiteres Ausrufezeichen zu setzen.²⁷ Der Aufbau der ersten Rede-Hälfte in 650–656 ist von Statius kunstvoll mit einer inhaltlichen, chiastischen Antithese um die ‚Achse‘ *te visa* aufgebaut. In ihr steht zunächst Achills göttliche Herkunft dem ausgeprägten Gegensatz des jetzigen Status gegenüber.²⁸

26 Achill braucht seinen Namen nicht zu nennen. Deidamia ist durch gemeinsame ‚Gesangsstunden‘, in denen das Mädchen Achill vom jungen Helden sang, bestens mit Achills Geschichte vertraut, sodass heroische Umschreibungen ausreichen (*illa libens discit, quo vertice Pelion, et quis / Aeacides, puerique auditum nomen et actus / adsidue stupet et praesentem cantat Achillem*: 1,577–579). Zur Elision vgl. die ingeniöse Deutung von Kozák 2019, 326f. zur Geschlechterverwischung und zugleich -bestätigung: „The ending of the pronoun is again indicative of gender: *ille ego* and *illa ego* sound the same when pronounced with elision. [...] The final sound of *ille* is suppressed, to be sure, but only to be replaced by the same at the beginning of *ego*. The shocking discovery of Achilles' male identity and the end of his masquerading (towards Deidamia, for the time being) is also expressed by this elision [...]; the rape of Deidamia, by contrast, followed by his *ill(e) ego* speech, marks Achilles' most testosterone-laden moment in the poem. His being an *ille*, his masculine *ego*, cannot be diminished this time even by elision.“ Zum Egozentrismus Achills vgl. Klodt 2009, 190 und 195f., die ihn mit dem diplomatischen Odysseus vergleicht. Klodt 2009, 195 Anm. 50: „*Ille ego* sagt formelhaft, wer auf eine Lebensleistung zurückblicken kann.“ Zum Gebrauch dieses Versanfanges vgl. Ov. *trist.* 4,10,1 (Koster 1979, 205 Anm. 36, erkennt ein Wortspiel zu dem Fortgang bei Ovid [*qui fuerim tenerorum lusor amorum*]). Anklänge finden sich besonders in Stat. *silv.* 5,5,38–40 (auch in Zusammenhang mit einer *consolatio* steht dort: *ille ego lugentem mitis solator*); Theb. 8,666 (Tydeus, großer Held der *Thebais*, brüstet sich seiner Kampferrfolge); Theb. 9,434 (der Flussgott Ismenus erwähnt *molles thyrsos* und *Bacchea cornua*); vgl. noch die inhaltlichen Nähen zu Ov. *met.* 4,226 (siehe Anm. 32) und Ov. *fast.* 3,505 (*illa ego sum cui tu solitus promittere caelum*). Auch Prop. 4,9,38 (Herkules) *ille ego sum: Alciden terra recepta vocat*. Mit Aposiopese Sil. 10,289: *ille ego – sed vano quid enim te demoror aeger*.

27 Diese drückt er mit *paene Iovi* aus (vgl. 1,91: *crederis [sc. Achillem] peperisse Iovi*). Den tatsächlichen Vater Peleus nennt er nicht (vgl. 1,90 *Pelea iam desiste queri thalamosque minores*). Der Ausdruck *paene* ironisiert die hohe Abstammung: Achill ist eben nur beinahe Jupiters Sohn (vgl. Val. Fl. 1,133: [sc. *Thetis*] *nec Iove maiorem nasci suspirat Achillen*). In der Ablehnung von Peleus folgt Achill dem Verhalten seiner Mutter in der ovidischen Version des Mythos (Ov. *met.* 11,221–265; in Catulls *carmen* 64 erfolgt eine Hochzeit in Einvernehmen). Mit der Erwähnung Thessaliens (verbunden mit dem Ausdruck *alendum*) geht zudem der Gedanke an den Ziehvater Chiron einher (651f.).

28 *cultus* (652) hier pejorativ mit (für Achill) negativer Konnotation als Wort für schmucke (Frauen-) Kleidung, etwa „Herausgeputzte“ (ThLL 6,1335,65–1336,15 s.v. *cultus* und vgl. Ach. 2,45: *indecores ... cultus* und Anth. Lat. 189,2: *femineos iuvenem iussit me [sc. Achillem] sumere cultus*). Diese Bedeutungsebene

Darauf stellt er die verabscheuten Tätigkeiten unter Frauen seiner heroischen Abstammung in umgekehrter Reihung entgegen.²⁹ Er sieht sich als Nachkomme der Götter des Meeres und des Himmels – *magno ... ponto* und *caelo* (655 f.).³⁰ Insgesamt stehen aufgerechnet etwa fünf volle Verse für Achills Göttlichkeit, dagegen nur zweieinhalb für sein Frausein. Achill offenbart sich, im Gegensatz zu seinem kompromittierenden Ist-Status, nicht nur als Mann, sondern als strahlender Heros. Man darf sich Heslin anschließen, der diese Rede als Parodie vor dem Hintergrund homerischer Ruhmesreden sieht,³¹ ist doch die Situation, in der sich Achill befindet, eine ganz andere als die, in der solche genealogischen Reden im Epos normalerweise gehalten werden: Auf dem Schlachtfeld, vor oder nach dem Kampf mit dem Feind. Dagegen steht Achill hier einer ‚besiegten‘ Frau gegenüber und äußert Unverständnis: „Was beweinst du, da du doch dem großen Meer zur Schwiegertochter gegeben bist? Was beklagst du, da du dem Himmel gewaltige Enkel gebären wirst?“ (*quid defles magno nurus addita ponto? / quid gemis ingentes caelo paritura nepotes?*: 655 f.). Die Worte bedeuten nicht nur erneut eine Präsentation des Erhabenen, sondern haben auch die Tendenz, die Geliebte zu überzeugen. Achills Argument, in göttliche Verwandtschaftslinien einzutreten, hat Tradition. Indem er die für ihn selbst überzeugendsten Argumente sucht, stellt er sich in die Tradition stolzer Selbstdarstellung göttlicher Liebhaber.³²

2.2 Achill, der Krieger

Im zweiten Redeteil offenbart Achill dann den prominentesten Aspekt seines Wesens, den er bereits allzu deutlich durch die Vergewaltigung selbst zur Schau stellte: das

wird durch die folgenden *foeda ... tegmina* gestützt (vgl. *Ach.* 1,142f.: *si molles habitus et tegmina foeda fateri / ausa seni*).

29 650–652: Achill als Heros – 652f.: Achill als Frau – 653: *te visa* – 654f.: Achill als Frau – 655f.: Achill als Heros.

30 Anders als Dilke 1954 zu 656 interpretiert, gibt es evidente Zeichen, dass sich *caelo* nicht erneut auf Thetis bezieht (irrig auch ThLL 3,94,65f. s.v. *caelum*), sondern dass im Chiasmus zu Vers 651 (*Iovi*) korrespondierend auf die Ahnenreihe Jupiters gewiesen wird. Dem Motiv von Achill als Nachkommen Jupiters begegnet man in der *Achilleis* bereits in 1,1f.479.869.899; 2,86f.

31 Heslin 2005, 165.

32 Vgl. Jupiters Rede an Io (*Ov. met.* 1,589–597) und Apolls Reden an Daphne (*met.* 1,504–524; hier auch das Argument *Iuppiter est genitor* [517]) und an Leucothoë (*met.* 4,226–228 hier auch *ille ego sum* [226]). Vgl. noch *Ov. ars* 1,556–558 (Bacchus an Ariadne). Diese Götterreden stellen zwar alle eine vorherige Werbung oder Überredung der Geliebten dar und keine nachträgliche Rechtfertigung, verfolgen ihr Ziel aber auf gleiche Weise – und verfehlen es allein dadurch, dass sie viel größeren *monstra* entgegenzuwirken versuchen (der Erscheinung als Gott per se). Wie Statius Thetis vor dem Hintergrund der Juno und der Venus der *Aeneis* charakterisiert, so finden sich ähnliche, mehr oder minder offene Vergleiche zu Göttern im Auftreten Achills. Offene Gottvergleiche, wie mit Apoll (*Ach.* 1,165f.), Bacchus (1,615–618) und Diana (1,344–348), werden ergänzt durch die subtiler präsentierten Vergewaltigungsmythen Jupiters und Apolls. Jeder Gott lässt seine Ambivalenz auf Achill abfärben. Ripoll 2008 zu 652–655.655–656.657–660 bringt die Rede in den Kontext der „persuasion amoureuse“.

kriegerische und zerstörerische Element.³³ Nach der Selbstdarstellung im ersten Teil scheint Achill sich in 657 durch den viel diskutierten Einwurf *sed pater* – auf die Angesprochene zu besinnen und direkt auf eine vermutlich zuvor getätigte bange Äußerung Deidamias einzugehen.³⁴ Die Erkenntnis schwindet jedoch direkt nach der wirkungsvollen Aposiopese. Allein die abrupte Syntax deutet gewaltvoll einen Wechsel zum Gewaltvollen an. Achill hebt impulsiv zu einer eigenen heroischen Antwort seiner Auffassung an, indem er *sed pater* als Sorge vor der Rache von Deidamias Vater Lycomedes deutet, sollte dieser von ihrer geraubten Jungfräulichkeit erfahren.³⁵ Wie es einem Helden gebührt, verspricht er Schutz. Die Rede erhält hier wiederum einen parodistischen Zug: Der unterdrückte Krieger in Achill „prescht vor“; ein Schutz durch *igni ferroque* sei Deidamia sicher (657–660):

*ante igni ferroque excisa iacebit
Scyros et in tumidas ibunt haec versa procellas
moenia, quam saevo mea tu conubia pendas
funere*

660

Eher wird Scyros durch Feuer und Schwert verwüstet daliegen und in aufbrausende Stürme gestürzt werden diese Mauern hier vergehen, bevor du für die Verbindung mit mir mit schrecklichem Tod sühnen musst!

³³ Nicht nur das Gesamtbild der *Ilias* vermittelt diesen Eindruck, auch das Fragment der *Achilleis* stellt Achill selbst in jungen Jahren als (angehenden) Krieger dar. So redet Thetis von ihrem Sohn in 1,40 f.: *illic ... Lapitharum proelia ludit / inprobis et patria iam se metitur in hasta* – eine Beschreibung, die für das Kind Achill charakteristisch scheint: Bei dessen erstem Auftritt erzählt sein Lehrer Chiron von räuberischen Kinderstreichen (1,152–155); er kommt bereits wie ein Krieger daher (*sudore et pulvere maior*, [159], *trux* [302] und *ferus* [310.852]). Das Stehlen von Löwenjungen vervollständigt das Bild (168–170) und zeugt von seiner Skrupellosigkeit. Achill kommt zudem in Kampf-Prophezeiungen derer, die genau diese Qualität Achills herausgestellt wissen wollen, dem Göttlichen am nächsten (das zeigt das Verhalten der Griechen in 1,503 f.: *illum* [sc. *Achillem*] ... *omnes / belligerum ceu numen amant*. Neptun versucht, Thetis mit der Vorausschau des brillanten Kampfes ihres Sohnes vor Troja in 1,84–91 zu beruhigen). So erfüllt sich Achills Göttlichkeit kohärent mit seinem kriegerischen Wesen.

³⁴ Vgl. Heslin 2005, 138 Anm. 70 und Ripoll 2008 zu 657. Die Frage ist, ob es eine direkte Rede der Deidamia als Aposiopese ist, oder eine Aposiopese Achills, der auf eine analoge Äußerung Deidamias reagiert. Ich danke an dieser Stelle Dániel Kozák und Andreas Heil für ihre anregenden Diskussionsbeiträge und den plausiblen Schluss, dass Deidamia hier nicht zu Wort kommt, sondern Achill ihr die Worte „aus dem Mund nimmt“, was das generelle Bild des Dominanten bestätigt. Sicher ist, dass sich an dieser Stelle eine (möglicherweise non-verbale) Reaktion Deidamias auf Achills Eröffnungen findet, die besorgt ist über eine mögliche Reaktion ihres Vaters Lycomedes. Ripoll befindet, dass Achill – bei einer Anbindung an den vorangehenden Vers (*quid gemis ingentes caelo paritura nepotes / „sed pater“?*) – sich geradezu über Deidamias Kleinmütigkeit lustig macht, indem er Lycomedes den himmlischen Göttern gegenüberstellt. Angemessener ist dies jedenfalls als, wie Hall 2007,1, von der *lectio faciliior* auszugehen und nach dem Codex E (entgegen den übrigen Codices) in *ante sub atro* zu ändern.

³⁵ Dies folgt dem antiken Grundsatz: „Rache an den Vergewaltigern galt [...] als Sache der männlichen Verwandten“ (Doblhofer 1994, 52).

Die martialischen Ausführungen vermitteln nicht in erster Linie den Eindruck des sorgenden Beschützers: Wirksam durch ein weites Hyperbaton *ante ... quam*, das die seltsame Verknüpfung von – Troja gleicher – Vernichtung und Schutz herstellt, hat die Passage mit ihren zahlreichen Kriegstermini die Couleur einer drohenden Prophezeiung eines rasenden Kriegstreibers. Es scheint an der Zeit, dass Achill in sein natürliches episches ‚Habitat‘ gelangt. Selbst in einer *consolatio* im elegischen Rahmen, die ja überhaupt erst durch sein einnehmendes Wesen veranlasst wurde, bestimmt das kriegerische Naturell die überzeichneten Ausführungen. Dabei kann die unverhältnismäßige Zerstörungswut nun gar nicht in Deidamias Sinn sein. Geradeso wie Achill sich zuvor genealogisch brüstete, folgen jetzt Worte eines Kriegers, als hätte er einen Zweikampf gewonnen. Wie Friedrich Spoth konstatiert, verwirklicht Achill sich auch in der Liebe durch Krieg, und zwar „als ein Kronzeuge der *militia amoris*.“³⁶

2.3 Achill, der Liebende

Doch liebt Achill tatsächlich.³⁷ In Vers 653 gerät er geradezu ins Träumen und besinnt sich zurück an jenen ersten Augenblick: Mit *te visa* als tatsächliches Zentrum des Verses macht er Deidamia als ursächliches Zentrum seiner Begierde, aber auch seiner Schande aus: „Wenn ich dich nicht an der Küste gesehen hätte!“ – eine Rechtfertigung, dass er die ‚Tortur‘ hat über sich ergehen lassen. Unvermeidlich war es für ihn gleichsam der Start eines *servitium amoris*. Dies wirft erneut die Frage nach einem elegischen Achill auf. Zusammen mit *te visa* finden sich in den Versen 653 f. gedrängt gleich vier Anreden – *te visa*, dann *te* und anaphorisch *tibi ... tibi* –, ganz ähnlich wie im Hymnus.³⁸ Achill bringt die Intensität seiner Gefühle und die Länge der ebenso lange verborgenen Beziehung zum Ausdruck. Doch stehen hier inhaltlich primär Klagen über seine Situation in direktem Kausalzusammenhang mit Deidamia, denn zu nichts anderem geben für Achill *cessi*, *pensa* und *molliat tympana* Anlass.³⁹ So erhält die Passage im Trikolon mit Klimax

³⁶ Spoth 1992, 76. Willy Schetter 1960, 134 erkennt in der Darstellung des Achill die „Motive der Quasi-Jupitersohnschaft ... und der Hinordnung des Achill auf den Trojanischen Krieg“ als zentrale Themen in der *Achilleis*. Diese spiegeln sich hier also in einer Rede wider.

³⁷ Die Liebe zu Deidamia wird von Statius zweifellos als echt beschrieben. Man denke an Achills Bleiben auf Scyros ihrer wegen; Achill nutzt in seinem Monolog den Ausdruck *amore* (1,639); er beginnt mit *amicis verbis* (649). Vgl. auch den Einfluss Deidamias auf Achill in 768 – 771.885 – 890.802 – 804. Zweimal erreicht sie durch Umarmung – *complexa* –, dass Achill kurz vor der Offenbarung einlenkt. Bei der Abfahrt von Scyros nach Troja führt der Blick zurück zu ihr beinahe dazu, dass Achill zu ihr zurückkehrt.

³⁸ Man kann es als ‚Quasi-Apostrophe‘ ansehen; vgl. Norden 1913, 143 – 163. Deidamia ist zwar zugegen, aber der Stil der Apostrophe ist unverkennbar – ein möglicher Hinweis darauf, dass Achill den Rückblick ganz vor seinem geistigen Auge ablaufen lässt und er sich der aktuellen Gesprächssituation kaum durchweg bewusst ist.

³⁹ Die Anastrophe *te propter* findet sich ebenfalls in der Thetisrede an Achill in 1,269. Auch dort wird eine Klage ausgedrückt, ebenso in *Ov. epist.* 21,31: *te propter ... incerta salutis*. Die Nähe zu seinem Kla-

tatsächlich den Charakter von Anschuldigungen: „Ich wich deinetwegen, für dich habe ich Wolle in der Hand, für dich trag' ich das weibische“⁴⁰ *Tympanon!*“ (*cessi / te propter; tibi pensa manu, tibi mollia gesto / tympana*: 653–655). Die Wortfolge *litore cessi* erinnert an Aeneas' erfolglose Rechtfertigung gegenüber Dido, nachdem dieser auf göttliche Weisung Karthago verlassen musste: „Ungern, Königin, verließ ich deine Küste“ (*inivitus, regina, tuo de litore cessi*: Verg. *Aen.* 6,460).⁴¹ Dagegen ist *te propter* wiederum den Anschuldigungen Didos an Aeneas aus Verg. *Aen.* 4,320 f. entnommen.⁴² So übernimmt Achill in diesen intertextuellen Bezügen zugleich eine Mann- und Frauenrolle: „The allusive confusion seems to comment on the gender confusion.“⁴³

Achill bemüht sich, Gefühle auszudrücken, ohne sich freilich darauf zu verstehen. Er ist als Krieger (in spe) und nicht als Redner groß.⁴⁴ In kurioseem Gemenge aus Lie-

gemonolog (vgl. 632–636) verstärkt den Eindruck, dass Achill sich der Gesprächssituation nicht bewusst ist.

40 Zu *mollis* als generischem Signalwort, das aus Sicht Achills pejorativen Charakter erhält, siehe Weber 2019, mit Literatur 33 Anm. 2. Vgl. auch ThLL 8,1378,13–1379 s.v. *mollis* (dort die Parallele Prop. 3,17,33).

41 Vgl. hierzu Barchiesi 2005, 59 f., der Kallimachos und Catull gegenüberstellt. Zur intertextuellen Verbindung zu Catulls Locke der Berenike siehe Fantuzzi 2012, 60 f.

42 Dort wird *te propter* anaphorisch aufgenommen wie *tibi* in der *Achilleis*. Besonders übertragbar auf Achill ist die zweite Didoklage der Passage: *te propter eundem / exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior* (321–323). Die kontinuierlichen intertextuellen Bezüge hat Bessone 2020a zusammengefasst; konkret auf S. 157–159, wo sie auch auf *propter te* als elegisches Motiv eingeht.

43 Bessone 2020a, 158.

44 Dagegen wollte Achills Ausbilder Phoinix ihn gemäß Hom. *Il.* 9,443 zum Mann von Tat und Wort erziehen. Zur Unbedarftheit Achills vgl. den Erzählerkommentar in *Ach.* 1,845 (*heu simplex nimiumque rudis* ...) und dagegen die auch in der *Achilleis* stets den Nerv treffenden Reden des kundigen Odysseus. Zur traditionellen Sprechweise Achills vgl. Parry 1956, mit dessen Thesen sich Reeve 1973, Scully 1984 und Nimis 1986 auseinandersetzen. Nach Parry habe Homer – und damit seine Helden – eine traditionelle und feste heroische Sprache. Nur innerhalb ihrer sei Artikulation bei Homer möglich. Dabei sei Achill der einzige Held, der versuche, aus diesem Schema auszubrechen. Statius' Achill fällt immer wieder in sein charakteristisches Grundmuster zurück. Bei allzu festgefahrenen Schemata der Heldensprache geht Parry wohl zu weit. Die anschließende Kontroverse über Parrys Artikel liefert aber sicherlich den Hinweis auf eine Besonderheit der Sprache Achills auch in der *Ilias*. Friedrich/Redfield 1978 sowie Messing 1981 untersuchen den homerischen Achill unter linguistischen Aspekten. Friedrich/Redfield 1978, 270 konstatieren, Achill habe in der *Ilias* eine individuelle Sprache bekommen; eine Sprache, die ihn von anderen Helden abgrenze. So wird er als relativ ineffektiver und impulsiver Redner beschrieben und er gesteht in Hom. *Il.* 18,106 ein, dass ihm im Reden andere überlegen seien: ἀγορή δέ τ' ἀμείνωνές εἰσι καὶ ἄλλοι. Gerade gegenüber Odysseus fällt Achill durch seinen leidenschaftlichen Tonfall auf, der ihn ‚frei heraus‘ und ungekünstelt das sagen lässt, was er fühlt und denkt. Dies ist eine unverkennbare Parallele zu den Reden, die Statius für seinen Protagonisten entwickelt hat. Auch die Distanz, die Achill fernab von einer Empathie gegenüber seinen Angesprochenen einhält, lässt sich in der *Achilleis* oftmals wiederfinden, befindet Achill sich doch scheinbar stellenweise in seinen Reden in seiner eigenen Welt (vgl. Friedrich/Redfield 1978, 273 f.). In keinen der Diskussionsbeiträge zum homerischen Achill floss die Rezeption des Achillmythos durch Statius ein, der die Besonderheit von Achills Sprache im Spannungsfeld von rhetorischem Defizit, heterogenen Situationen und dem mythologischen Stereotyp des Protagonisten gekonnt darstellt und mithin gegebenenfalls kommentiert.

besbekundung⁴⁵ und impliziter Anklage zeigt sich, wie unbedarft der junge Held vorgeht, dessen Handeln und Reden, nachdem ihm so viel aufgebürdet wurde, nun endlich seinem Willen entsprechen.

Erst in 655 f. nimmt Achill in seinen Worten dann, sozusagen ‚live‘, direkten Bezug auf Deidamias aktuellen Zustand: Sie weint (*defles*) und schluchzt (*gemis*) – wenig überraschend, da sie noch eben vergewaltigt wurde. Schon, dass Achill diese Frage überhaupt stellt, mithin den Grund für Deidamias Verstörung nicht zu verstehen scheint, zeugt von allzu geringem Einfühlungsvermögen.⁴⁶ Wie schon in Vers 650 (*quid trepidas?*) unterbleibt ein näheres Eingehen auf Deidamia.

Ob sich auch bezüglich der Konsolationsliteratur gattungstechnische Überschneidungen ergeben, bedarf weiterer Analyse.⁴⁷ Gewiss findet sich Ähnliches in epischen Texten. So ist der inhaltliche Rahmen mit den Liebesabenteuern der Götter vergleichbar. Vorrangig ist hier allemal Ovids Jupiter zu nennen. Wie Achill es ankündigt, sucht auch Jupiter in der Regel, seine Liebschaften nach dem Liebesakt zu schützen.⁴⁸ Selbst wenn die Götter nicht als Tröster auftreten, so rechtfertigen sie den Akt, indem sie sich auf ihre Göttlichkeit berufen – mit unbeabsichtigtem Effekt: Die Begehrten fliehen zunächst, oder sie erschauern bei der Offenbarung des Gottes.⁴⁹ Auch in der *Achilleis* ist der unmittelbare Effekt der Rede konträr zu dem von Achill einfältig beabsichtigten Ziel: Deidamia, vor der Rede zweifelnd und zitternd, währenddessen weinend und schluchzend, ist am Ende erstarrt und erschrocken (662). Die Gesamtsituation und die

⁴⁵ Ripoll 2008 zu 652–655 verweist recht vage auf Ov. *epist.* 16,35–38. Aricò 1996, 197 bezeichnet die Redeweise als „tenerezza amorosa“.

⁴⁶ Ripoll 2008 zu 655 f. zeigt die Absurdität der Argumentation nach einer Vergewaltigung auf und verweist speziell auf Terenz' *Adelphoe* und Senecas *Troades* (879–882), wo ebenfalls göttliche Abkunft als Mittel zum Trost verwendet wird. Hier kann zudem erneut Ovid herangezogen werden: In *ars* 1,129 f. erscheint im Zuge des Raubes der Sabinerinnen eine ähnlich ungalante Anrede der Raubenden: ‚*quid teneros lacrimis corrumpis ocellos? / quod matri pater est, hoc tibi ... ero*‘.

⁴⁷ Vgl. etwa Cic. *fam.* 4,5, 5,16; oder die *Consolatio ad Liviam* 343–470 und Stat. *silv.* 2,1,208–237. Der thematische Rahmen der Trostreden ist im generischen Sinne ein anderer: Um Tod, Trauer und Verbannung rankt sich die Gattung der *consolationes*, z.B. in Ovids *Tristia*, seinen *Amores* oder auch in Statius' *Silvae*, die wiederum die Vertrautheit des Autors mit dem Genre bezeugen (Esteve-Forriol 1962, 112–161). In der *Achilleis* wird der weitere Sinn eines versuchten Trostzuspruchs zum Thema (vgl. Kassel 1958, 3). Hierbei scheint der Kontext der Vergewaltigung neu. In seinen *Tusculanae disputationes* 3,81 hängt Cicero nach seiner Zusammenfassung wesentlicher Anlässe für Trost schließlich noch an, dass es spezifische Lehren für letztlich jeden Schadensfall gebe: *certaine scholae sunt de ... omni casu in quo nomen poni solet calamitatis*.

⁴⁸ Er verwandelt Io in eine Kuh, um sie vor Junos Zorn zu schützen; die in eine Bärin verwandelte Callisto bewahrt er vor der Tötung durch ihren Bruder; im Falle Semeles rettet er zumindest das gemeinsame Kind. Zu Jupiter als erotischem Exemplum in der *Achilleis* vgl. *Ach.* 1,263 und siehe Sanna 2007, 208 f.

⁴⁹ Vgl. Ov. *met.* 1,597: *fugiebat enim*; bei Apoll: *timido Peneia cursu / fugit* (1,525 f.); *pavet illa metuque / et colus et fusus digitis cecidere remissis* (4,228 f.). Dass (rückwirkend) Trost durch die Verbindung mit einem (Halb-)Gott wohl möglich sein mag, steht nicht zur Disposition, ist doch der situative Gegensatz (Erscheinen und Prahlern als Göttlicher vs. Schock der Vergewaltigten) hier zunächst so groß, dass die Eröffnungen akut – in ovidischer Tradition – nicht die beabsichtigte Wirkung erzielen.

Eröffnungen Achills werden mit dem fragwürdigen, eher negativ konnotierten Begriff *monstris* beschrieben.⁵⁰ Ein raffinierter und metapoetischer Hinweis auf die Metamorphose Achills – von Frau zu Mann, zu Held, zum Göttlichen findet sich in Vers 1,644: „[sie schreckte] sein vielfach gewandeltes Gesicht, als er gestand“ (*facies multum mutata fatentis*). Ein solches Changieren ist in vielfacher Hinsicht eine Eigenart in *diesem* Epos und auch *des* Epos selbst. Wie Achill nimmt auch die *Achilleis* viele Gesichter an.⁵¹

In der Tradition des Verhaltens göttlicher Liebhaber findet sich in der *Achilleis* eine Art von *consolatio*, die sich zwar im ursprünglichen Sinn des Wortes *solari* manifestieren *sollte*, wie von Statius angekündigt, aber akut diesen Zweck verfehlt. Achill drückt vorhandene Gefühle in großen Worten, im Tunnelblick eigener Bedürfnisse als Mann, Krieger und Halbgott aus, die es für ihn selbst zu beweisen gilt, – und er verkennt die Adressatin (falls er sie denn überhaupt durchgängig wahrnimmt).⁵² Er vertritt andere Werte als Deidamia und nutzt Argumente, die für ihn (man mag sagen: im wahrsten Wortsinne) schlagkräftig sind. Ein Krieger ist er als Heranwachsender bei Chiron, ein Krieger ist er als Liebhaber, ein Krieger ist er auch als Tröster. Mit grober *virtus* und der Feinfühligkeit eines Rammbocks bringt er die verstörte Frau – ungewollt – mit seinen Worten nur noch mehr aus der Fassung. Die Ambivalenz zwischen Beutemotiv und Liebe,⁵³ zwischen Achills angeborenem Wesen und dem Verlangen, Trost zu spenden, kann durchaus eine gewisse Situationskomik hervorrufen. So plump die Rede erscheint, so literarisch tiefgründig und intertextuell aufgeladen ist sie. Dass Statius Achills Rede dazu noch als Trostrede ankündigt, lässt die Ausführung umso grotesker erscheinen.

Trotz des drastischen Beginns entwickelt sich im Folgenden die Situation des Paares bei fortgesetzter Camouflage Achills gut.⁵⁴ Auch hier lassen sich Einflüsse anderer Gattungen identifizieren: Deidamias Amme ist die einzige Eingeweihte in die Beziehung,

50 Vgl. ThlL 8,1451,18–26 s.v. monstrum und Stat. *Ach.* 1,890 (s. u. S. 194).

51 Die verdichtete Rede Achills selbst changiert: Offenbarungsrede, versuchter Trost, Selbstlob und drohendes Schutzversprechen zugleich.

52 Vgl. auch den Lehrsatz über den Adressatenbezug in Quint. *inst.* 11,1,2: *quid enim prodest esse verba et Latina et significantia et nitida, ... nisi cum his, in quae iudicem duci formarique volumus, consentiant.*

53 Hier lässt sich leicht der Bezug zur ‚weiblichen Beute‘ Briseis vor Troja finden. Achills Verhältnis zu Deidamia gestaltet sich ähnlich wie das zu Briseis, speziell in Ovids *Heroides*. Er reagiert weder im dritten *Heroides*-Brief noch in der *Achilleis* angemessen – so wirft Briseis ihm Säumigkeit, ja Teilnahmslosigkeit in Bezug auf ihre Trennung vor. In *epist.* 3,113–122 versucht Briseis ohne Erfolg, Achill zu einem unkriegerischen Mann in einem elegischen *otium* zu formen. Auch Spoth 1992, 66 erkennt, Achill habe „das elegische Konzept gerade nicht verwirklicht.“

54 Vgl. 1,667f.: *et adhuc in corde manebat / ille diu deceptus amor*. Noch in Deidamias Konsternation nach der Vergewaltigung und Achills Rede wird von Statius der Ausdruck *amor* genutzt. Nach der Entdeckung Achills trauert sie im Stil einer elegischen Verlassenen (885–888) und bezeichnet ihre gemeinsame Zeit im Verborgenen als *dulcia furta* (938). Man könnte im Zuge des Einflusses von Ovid auf Statius meinen, dass sich dessen höchst zweifelhafter Rat aus der *Ars amatoria* (zu dem er eben dieses mythische Beispiel des *stuprum* der Deidamia anfügt) an dieser Stelle der *Achilleis* bewahrheitet: Der Mann solle die Initiative ergreifen – und sei es mit Gewalt –, und die Folge ist: *grata est vis ista puellis* (*ars* 1,673) bzw. *voluit vinci viribus illa tamen* (*ars* 1,700, s. o. Anm. 24). Vgl. auch Heslin 2005, 261–276.

ein *furtum amoris*.⁵⁵ Sie vermag, die daraus entstandene Schwangerschaft zu verbergen – ein häufiger Tragödien- und Komödientopos.⁵⁶ Der elegische Höhepunkt der *Achilleis* ist wiederum Deidamias Abschiedsrede an Achill, der nach Troja aufbricht. Im Stil einer *relicta* aus Ovids *Heroides* schüttet sie in 25 Versen ihr Herz aus (1,931–955).⁵⁷ Achills Antwort wird dagegen auf fünf Verse zusammengefasst: In 1,957 steht wie in 1,649 das Verb *solatur*. In Anbetracht des Trostversuchs nach der Vergewaltigung ist es wohl müßig zu erfahren, was Achill in einer für Deidamia so ernsten Situation vorzutragen hat. So steht *solatur* jetzt wohlweislich allein, ohne wörtliche Rede. Nur indirekt wird wiedergeben, dass er Treue und – wieder ganz in der Rolle des Kriegers – eine Rückkehr mit reicher Beute verspricht. Obschon Achill dies nicht unbewegt unter Tränen vorbringt, werden seine Worte noch prominent durch den Schlusssatz von Buch 1 als nichtig bewertet: „Der heftige Wind riss seine Worte fort und machte sie wirkungslos“ (*inrita ventosae rapiabant verba procellae*: 960). Der bekanntlich Catull entlehnte Vers⁵⁸ deutet einerseits auf den Tod Achills vor Troja; andererseits darauf, dass er Deidamia schnell vergessen wird; und es scheint zudem – sozusagen symptomatisch – eine generelle Erfolglosigkeit der Worte Achills durch.

3 Die Entlarvung vor König Lycomedes (1,892–910)

Noch einmal zurück zur Handlung auf Scyros zuvor: In einigen Stücken der Neuen Komödie löst eine ungeplante Schwangerschaft die komische Handlung aus.⁵⁹ So auch hier. Odysseus, der gemeinsam mit Diomedes gekommen ist, um Achill in den Krieg zu holen, hat den immer noch Verkleideten im Königsaal entlarvt. Dieser steht nicht mehr als Frau, sondern urplötzlich als hünenhafter Mann vor Lycomedes und redet den Geschockten an, so wie er zuvor Deidamia anredete. Es finden sich einige Parallelen: Die Rede beinhaltet neben dem Willen zur Überzeugung eine neuerliche Offenbarung. Achill versucht im Grunde, Lycomedes dazu zu bewegen, einer Verbindung mit Deidamia rückwirkend zuzustimmen. Es sind *inopina monstra* in 890, wo es in 662 *tantis*

55 Das *furtum amoris*, die heimliche Liebschaft, ist speziell Thema in Ovids *Ars amatoria*; siehe Sanna 2007, 207 Anm. 3 und vgl. auch Achill in *Ach.* 1,903 (s. u. S. 196).

56 Zur Amme vgl. Plaut. *Curc.* 76; *Tib.* 1,3,84; Ov. *met.* 9,707 (Bömer 1977 ad loc.: „Mit der Einführung der *conscia* [...] *nutrix* [...] ist dem Dichter hier, wohl ungewollt, wahrscheinlich ein Komödien-Motiv [...] unterlaufen“) und 10,382–430 (Myrrha). Vgl. auch Bitto 2016, 299 f. und speziell Parkes 2021, 119. Das Motiv findet sich ebenso in der Elegie, so z. B. in Ov. *epist.* 11,33f.

57 Zur Abschiedsszene siehe Jöne 2017, 314–331. Zur *relicta* vgl. Newlands 2016, 145–147 und Jöne 2017, 431f.

58 Catull. 64,59: *inrita ventosae linquens promissa procellae* – hier die leeren Versprechungen von Theseus an Ariadne; vgl. u. a. Bessone 2020a, 155 und Ganiban 2015, 85 Anm. 48 mit Literatur. Bereits am Anfang des zweiten Buches ist zu sehen, dass Achill Scyros vergisst. Er wird weder zurückkehren, noch treu bleiben. Vgl. speziell Jöne 2017, 327f. und 331, auch zur Ungewöhnlichkeit der Erwiderung ohne wörtliche Rede.

59 Nesselrath 1999, 698. Vgl. etwa Terenz' *Hecyra*.

monstris waren. Im Gegensatz zur Rede an Deidamia erwähnt Achill allerdings die Gegenstände seines *pudor* auf Scyros gegenüber dem König mit keinem Wort; auch ein Zeichen für das endgültige Abstreifen des Frauseins.⁶⁰ Wie in seiner Rede an Deidamia beginnt Achill voll Stolz und reichlich Ego mit *me tibi, care pater...*, / *me dedit alma Thetis* („Mich gab dir, lieber Vater, mich gab die holde Thetis“: 1,892f.). Gleichwohl geht Achill offenbar geschickter vor. Das liegt allerdings eben zu einem Gutteil daran, dass er hier auf einen anderen Ansprechpartner trifft; zwar überrumpelt, aber zweifellos nicht im Ausnahmezustand wie eine soeben vergewaltigte Frau. Der alte König giert nach Ruhm, träumt von großen Taten, von männlicher Verwandtschaft, die ihren Glanz auf den Ahnen überträgt.⁶¹ Hier setzt Achill in 893f. an: „Dich erwartete schon längst solch großer Ruhm“ (*te pridem tanta manebat / gloria*). Inhaltlich ist Achill selbst der Gegenstand der für Lycomedes zu erreichenden *gloria*. Die Form unterstützt die Gleichsetzung von Ruhm und Achill: Die Einheit der ersten drei Versanfänge der Rede liefert die Verbindung *me – me – gloria*. Schließlich wird dieses Bild noch dadurch vervollständigt, dass *gloria* und *Achillem* den Vers 894 rahmen.⁶² Nun also nennt Achill bedeutungsschwer seinen Namen, den er endlich offen preisgeben darf.⁶³

Die Abundanz an Imperativen in 897 ist typisch für den bestimmenden Ton der Götter – gleichwohl sind sie höflich: *adverte libens* und *bonus accipe*. Zurückhaltung ist dennoch keine Tugend Achills.⁶⁴ In 896–899 lässt er eine neue Qualität göttlicher Abkunft wirken, indem er sich glorreich in Beziehung zu seinen Eltern und zu deren noch bedeutsameren Ahnenreihen stellt.⁶⁵ Ferner stellt er diese Ahnenreihen Lycomedes in Aussicht. Auch

60 Die Betonung, dass die Anrede an Lycomedes *sicut erat, nudis ... in armis* (891) geschieht, bedeutet bereits den Bruch zweier Tabus bei der Anrede an einen König und steht im Gegensatz zu einer möglichen Bittgebärde. Achill steht, in heroischer Kriegerpose, entblößt nur in Waffen da. Es gibt „Vasengattungen, in denen z. B. Schlachtszenen bis zur Monotonie von nackten Kriegern beherrscht wurden“ (Himmelfmann 1990, 58). Für Achill u. a. LIMC I 2, 95, Nr. 372; 114f., Nr. 565–570; 131–133, Nr. 729–746.

61 Lycomedes ist so hocheifrig, solch hohe Persönlichkeiten wie Odysseus und Diomedes als Gastfreunde begrüßen zu dürfen, dass er Odysseus nicht einmal in seiner Begrüßung ausreden lässt (1,737–740). Er neidet den Griechen ihr großes Vorhaben und brüstet sich im Zuge dessen mit seinen vergangenen Leistungen (775–779). Schließlich bedauert er, keine männlichen Nachkommen zu haben (780–782).

62 Die Bedeutung der *gloria* für Achill wurde zuvor in drei Reden des Odysseus noch zunehmend geschürt. Zum κλέος in der *Ilias* vgl. King 1987, 28–37. Zur Ichbezogenheit s. o. S. 186f. Zur Bedeutung des κλέος- bzw. *gloria*-Motivs im traditionellen Heldenepos siehe Söllradl in diesem Band (S. 94f.).

63 Achill macht sich hier, gerade erst den Frauenkleidern entstieg, durch *quaesitum Danaïs ... Achillem* zu dem Kriegshelden der Griechen. Er nimmt dabei Odysseus' Bemerkungen auf, der ihn zuvor schmeichelnd darauf aufmerksam gemacht hatte, dass ganz Griechenland ihn erwarte (870; vgl. 1,473–475).

64 Ripoll 2008 zu 892: „l'abondance des impératifs [...], qui n'est pas sans rappeler le ton de Thétis (355–362), dénote le héros sûr de lui et à qui rien ne saurait résister.“ Vgl. speziell die „göttlichen Befehlsreden“ (Steinkühler 1989, 36f. 171–176). Dieser Ton wird in 902f. intensiviert (s. u.). Dagegen drückt *parumper* (894) in Verbund mit Befehlsformen einen paradoxen Bescheidenheitstopos aus.

65 Eine Betonung der beiden verschiedenen Göttersphären wird durch *suos* bewirkt. Dies bestätigt rückwirkend den Bezug auf die beiden himmlischen und marinen Ahnenreihen (*utroque a sanguine*

Freiersgeschichten und die Ungleichheit der Familien erscheinen prominent in der römischen Komödie: Achill kann nunmehr die Rolle des stereotypen prahlerischen Soldaten einnehmen.⁶⁶ Den zweiten Teil der Rede bestimmt das Verlangen, Deidamia zu ehelichen. Die göttliche Abstammung ist in Vers 900 Begründung genug für die Heirat, bringt der junge Held doch Peleus und Thetis ins Spiel, die Deidamia nach archaischem Recht als Braut für ihren Sohn fordern. *poscere* evoziert erneut die Heirats-Verhandlungen der Komödie.⁶⁷ Im Folgenden – 902 f. – verfällt Achill erneut in Befehlston: *iunge ergo manus et concipe foedus / atque ignosce tuis* („Also eine nun die Hände, schließe den Bund und verzeihe den Deinen!“). In Termini, die dem römischen Hochzeitsritus zuzuordnen sind,⁶⁸ verlangt er geradewegs die Heirat – so wie Achill es zuvor noch auf seine Eltern projizierte. Man ist versucht, eine Parallele zum homerischen Achill herzustellen, der in der *Ilias* gegenüber dem Völkerfürsten Agamemnon einen ähnlichen Ton anschlägt.⁶⁹

In 903 f. beichtet er die heimliche Liebesaffäre: *tacito iam cognita furto / Deidamia mihi*. Man könnte übersetzen: „Schon in verschwiegener, heimlicher Liebe ist Deidamia mir bekannt“. Doch birgt die Semantik eine ironische Doppelfärbung. *furtum* kann „heimliche Liebschaft“, aber auch schlicht „Vergewaltigung“ bedeuten.⁷⁰ Der Ausdruck *cognoscere* bedeutet vorrangig „kennen“; im Kontext der Liebe kann er aber euphemistische Umschreibung des sexuellen Aktes sein.⁷¹ Nun würde man zwar nicht eigentlich glauben, dass Achill hier vor dem Vater der Betroffenen mit Vergewaltigung prahlt, wo es die subtilere Bedeutungsebene der „heimlichen Liebschaft“ gibt. Man beachte jedoch die Verse 904 f., die wohl den Höhepunkt von Achills Unbedarftheit in den Reden des Epos markieren: „Was nämlich konnte diesen Armen hier je widerstehen? Wie konnte eine einmal Bemächtigte meine Kräfte noch zurückstoßen?“ (*quid enim his obstare lacertis, / qua potuit nostras possessa repellere vires?*).⁷² Was könnte Achill

divos) in der Rede an Deidamia (655 f., s.o. S. 187 f.). Odysseus bezeichnet Achill in 869 als *caeli pelagique nepos*. Vgl. Sen. *Tro.* 879–882.

⁶⁶ Zum *miles gloriosus* vgl. Duncan 2006, 100–102; zur Komödie Treggiari 1984, 424–430. Der Komödi-entopos der Ungleichheit findet sich u. a. in der Diskussion um einen Heiratsantrag in Plaut. *Trin.* 442–510.

⁶⁷ Plaut. *Aul.* 32.160.219; *Trin.* 499; Ter. *Haut.* 775 (ThlL 10,2,72,39–49 s.v. *posco*; ebd. ist für das Fordern zur Heirat Statius als einziger epischer Dichter aufgeführt). Eltern, die für ihren Sohn fordern, treten in der Komödie auf (Plaut. *Trin.* 442–445). Mit den Göttern, die fordern, steht der Bezug zum Epos. Zu Heiratsverhandlungen vgl. Treggiari 1984, 439–441 und Tsagarakis 1987, 845 f. In Bezug auf die *Achilleis* Bitto 2016, 143.

⁶⁸ Verg. *Aen.* 12,13: Turnus' Antrag an Latinus um Lavinia: *fer sacra, pater, et concipe foedus* (auch *Aen.* 12,158). Vgl. Dilke 1954 und Ripoll 2008 zu 902 bzw. 903.

⁶⁹ Hom. *Il.* 1,127: ἄλλὰ σὺ μὲν νῦν τῆνδε θεῶν πρόες.

⁷⁰ Vgl. Ach. 1,561 f.: *Aeaciden furto iam noverat una latenti / Deidamia virum*; 1,641 f.: *gavisus ... / tempestiva suis torpere silentia furtis*; ThlL 6,1,1649,68–1650,28 s.v. *furtum*.

⁷¹ Vgl. ThlL 3,1503,83–1504,37 s.v. *cognosco*; so Ov. *epist.* 6,133: *turpiter illa virum cognovit adultera virgo*. Die Verbindung *cognita furto* ähnelt Tac. *hist.* 4,44: *stupro cognitam*.

⁷² Die bildliche Sprache unterstützt den dramatischen Effekt. So besteht z. B. bei *his ... lacertis* ein performativer Anschauungseffekt, glaubt man doch förmlich mit ansehen zu können, wie Achill „seinen Bizeps küsst“ und seine körperlichen Vorzüge preist.

veranlassen, sich gegenüber Lycomedes in so offensichtlich stolzem Tonfall zu präsentieren?⁷³ Es ist wohl derselbe Grund, der Achill schon in der Rede an Deidamia Worte eines wilden Kriegers gebrauchen ließ. Hier schlägt auch diese Rede in den typischen Tenor um. Achill hat lange genug die Camouflage als Frau ertragen. Es ist eine zweite Eröffnung seiner selbst und er klingt jetzt wie der Eroberer, der er vor Troja einmal sein wird.⁷⁴ Noch augenfälliger wird die Verbindung, wenn man Friedrichs und Redfields Kritik von Achills Reden in der *Ilias* auf die *Achilleis*-Rede überträgt:

[Achilles'] speeches are more rapid, and thus seem more spontaneous. These negative points state the rhetorical tone of Achilles' speech: passionate and highly personal, unequivocal, aiming at self-declaration rather than at persuading others.⁷⁵

„Was knurrst du so finster? Was drehst du die Augen?“ (*quid triste fremis? quid lumina mutas?*: 907). In diesen verlebendigenden situativen Fragen als Reaktion (und somit ‚Antwort‘) auf Achills Worte lassen sich unschwer die Fragen aus 655 f. wiedererkennen, die ebenfalls mit der Anapher *quid* beginnen. Achill offenbart durch das geradezu paradoxe Fragestellen erneut Unverständnis für die nur allzu verständlich düstere Miene des Gegenübers.⁷⁶ Der kolloquiale Dialogcharakter des Dramas tritt hier durch Äußerungen über seinen ‚Gesprächspartner‘ insofern episch modifiziert auf, als sozusagen ein ‚einseitiger Dialog‘ stattfindet. Insgesamt präsentiert Achill in steter Steigerung ein

73 In 906 f. wird deutlich, dass Achill sehr wohl an Deidamia denkt. Überhaupt kommt er so auf den eigentlichen Anlass seiner Rede zurück. Durch *me luere ista iube; pono arma et reddo Pelasgis / et maneo* gibt er sich aufopferungsvoll heldenhaft. Allerdings steht das fahrige Angebot (elliptisch, polysyndetisch und eine Abundanz an Prädikaten der ersten Person Singular) im Widerspruch zu *Danais tu mittis* (894). Die beinahe beiläufige Erwähnung der Griechen (*Pelasgis*) erinnert an deren Bemühung um Achill und an die *fata*, denen Lycomedes kaum im Wege stehen kann. Achill trägt als Zeichen seiner epischen Berufung immer noch Waffen in der Hand, die loszulassen ihm nunmehr sehr widerstreben muss. Rosati 1992, 254 f. geht, an dieser Stelle wenig überzeugend, von einem elegischen und zögernden Achill aus, der wirklich seine epische Berufung zugunsten der Liebe aufgeben wolle.

74 Die Beutezugmetaphorik antizipiert wieder Achills Rolle vor Troja. Vgl. *Ach.* 1,943 f. 958 f. *possessa* ist ein proleptischer Hinweis auf den Besitz, die Beute und Sklavin Briseis (Ov. *epist.* 3,1: *rapta Briseide*).

75 Friedrich/Redfield 1978, 276. Dies lässt sich sicher nicht pauschalisieren, verhält sich Achill gegenüber dem trauernden Feind Priamos doch durchaus sensibel (Hom. *Il.* 24,518–551.599–620). Eingefangen wird die direkte, passionierte Redeweise Achills wiederum prominent in Hom. *Il.* 9,308–429 (hier 312–314: ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἰδῶο πύλησιν / ὅς χ' ἔτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη. / αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα).

76 Die Wendung *lumina mutare* ist nur hier bezeugt, aber leicht als Mimik des Zorns zu identifizieren. Vgl. ThL 7,2,1819,1–32 s.v. lumen. Zur Zornesmimik vgl. Verg. *Aen.* 7,448 f.: [sc. *Allecto*] *flammea torquens lumina*; so auch Didos wütende Reaktion in *Aen.* 4,362–364. Vgl. ThL 8,1724,28–60 s.v. muto (als Ausdruck zur Veränderung zum Schlechten) und *Ach.* 1,271 f., wo Achill gegenüber Thetis eindeutig abweisende Mimik zeigt. Seneca beschreibt ähnliche Äußerlichkeiten, die Wut ausdrücken: Sen. *de ira* 1,1,3 *torva facies*; 1,1,4 *gemitus mugitusque* (vgl. noch Lobe 1999, 65–77). Ripoll 2008 zu 907 erkennt hier eine Abschwächung der Klagen des Königs aus Euripides' *Skyrioi*. Dilke 1954 zu 908 ff. verurteilt vorschnell Mozleys Übersetzung von *quid triste fremis* – „why these angry cries?“

verblüffendes Novum nach dem anderen.⁷⁷ Er liefert weitere Argumente,⁷⁸ aber, um zu überzeugen, ist nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie* entscheidend. Als Achill seine Rede beendet hat, greifen – noch im selben Vers beschrieben – rasch die griechischen Gesandten ein. Odysseus müht sich, Lycomedes von einer Bestrafung abzubringen. Es ist ein weiterer Hinweis darauf, welche unmittelbare Wirkung Achills Rede zuzuschreiben ist.⁷⁹

Wie zuvor wohnt dieser Rede eine starke expressive und theatralische Kraft inne.⁸⁰ Das Bühnenhafte ist durch den Stil, die Hinweise auf Gestik und Mimik und überhaupt das Komödiantische in der Scyrosepisode greifbar; man denke nur an die inhaltliche Parallele zu Terenz' *Eunuchus*, in dem sich Chaerea als Eunuch verkleidet, um Zugang zum geliebten Mädchen zu erlangen; oder man denke an die topische Rolle des hingegangenen Alten.⁸¹

77 Dilke 1954 zu 908 ff.: „Lycomedes is hardly given a chance to speak, while events are telescoped in such a manner that the birth of Pyrrhus is assumed to have taken place.“

78 Der argumentative Stil Achills und die *captationes benevolentiae* erwecken den Anschein einer *persuasio*; vgl. Knappe 2003, 874–890. Man könnte nach Aufbau wie auch der äußeren Gegebenheit Verbindungen zur forensischen Gerichtsrede konstruieren, wie sie Quintilian beschreibt (*inst.* 3,9). Dies würde freilich – bei aller rhetorischen Grundform – dazu verleiten, die Reden schematisch „als bloße Musterstücke der Rhetorenschule“ anzusehen (Eigler 1997, 26) und wird dem Bruch in der Rede und damit der Ambivalenz der *Achilleis* nicht gerecht.

79 Anders Bitto 2016, 327. Zu dem Textabschnitt der Reaktion des Lycomedes 912–918 vgl. Thomas 1966. Selbst nach den eindringlichen Bitten der Griechen (*per sacra fidemque / hospiti*, 910 f.) wohnen noch zwei Seelen in Lycomedes' Brust: In den folgenden sieben Versen wird der Entscheidungskonflikt des Königs dargestellt. Auch hierin liegt eine Parallele zur Achillrede an Deidamia, deren Reaktion ebenso durch einen inneren Konflikt beschrieben wurde. Aus Drang nach Ruhm (*nec tamen abnuerit genero se iungere tali* [917]) – immerhin mit dem ersten Teil der Rede war Achill also nachhaltig erfolgreich –, durch die Überzeugungsarbeit der Griechen und durch seine Besorgnis, den Griechen und dem Schicksal entgegenzustehen (914 f.), fügt Lycomedes sich schließlich (*vincitur* [918]). Vgl. Ripoll 2008 zu 912–918: „Stace ne s'intéresse pas du tout aux états d'âme du vieux roi en eux-mêmes, mais seulement à l'effet produit par Achille.“

80 Diese zeigt Markus für die *Thebais* auf, doch gilt sie für die gesamte Epik; vgl. Markus 2003, passim und Conte 1994, 405 f.; im Speziellen für die *Achilleis* siehe Bessone 2018, 169 („visual [and scenic] heritage“). Lobe 1999, 198–207 weist die theatralische Kraft durch Gebärden für Vergils *Aeneis* nach.

81 Vgl. Koster 1979, 207; auch Bessone 2018, 169 f.; Rosati 1992, 244 zu Lycomedes' Rolle in der *Achilleis*: „che presenta alcune evidenti analogie con la figura comica del *senex* gabbato.“ Auch die Fragmente der Tragödie *Skyrioi* weisen diese Elemente auf; vgl. Körte 1934, 6. Das Versteckspiel um die Geburt des Sohnes in *Ach.* 1.668–674 ist bereits inhaltlich der Komödie nahe, und es lassen sich mögliche Anspielungen auf Plautus' *Aulularia* (dort heißt der Vergewaltiger Lyconides) und *Cistellaria* erkennen (dort findet eine Vergewaltigung im Zuge eines Bacchusfestes statt). Vgl. zur Komödiennähe auch die in einer nächtlichen Artemisfeier entstandene Schwangerschaft in Menanders *Epitrepontes* oder die weibliche Verkleidung im *Androgynos*. Mythische Vergewaltigungsszenarien waren nicht selten Gegenstand des Pantomimus – dazu gehörte auch die Geschichte von Achill und Deidamia; vgl. Richlin 1992, 174 f.

4 Achill im Dialog – Die *ira* des Helden (2,32–48)

Die weiteren Achill-Reden sollen an dieser Stelle immerhin noch kurz thematisiert werden, da sie die Entwicklung der epischen Handlung und mit ihr die konsequente Fortführung des jungen Helden abbilden. Bei der Abfahrt von Scyros verwickelt Odysseus in 2,32–48 Achill, den proklamierten *vastator ... Troiae* (32), in einen Dialog. Im ersten Buch waren es deliberative Einzelreden, solange Achill sich noch auf für ihn unsicherem und ungewohntem Terrain befand. Erst in der Anwesenheit von Gleichgesinnten wird die Nähe der Gegenüber durch das Dialogische abgebildet. Odysseus erinnert an die Peinlichkeit jüngster Zeit, um Achill endgültig mit Scyros abschließen zu lassen. Dieser, jetzt vielsagend als *heros Aeacius*⁸² bezeichnet, braust prompt auf. Die Zeit auf Scyros beurteilt er als Thetis' Frevel. In 2,44f. zieht er einen Schlusstrich: „Mit diesem Schwert wird Scyros entschuldigt – und die schändliche Aufmachung, Verbrechen an der Vorsehung!“ (*hoc excusabitur ense / Scyros et indecores, Fatorum crimina, cultus!*; 2,44f.).⁸³ In dem Kontext ist Achills wieder aufscheinendes Kriegersein jedoch im Gegensatz zu den vorherigen Reden angebracht und sogar im Zuge der „Hinordnung auf den Trojanischen Krieg“ (Schetter 1960, 134) von den Adressaten erwünscht: von Scyros zu Troja – zur Stunde des Zorns: „Gern will ich von jetzt an berechtigten Zorn empfangen!“ (*libet iustas hinc sumere protinus iras!*; 48). So will Achill (jetzt erst) von den Kriegsgründen erfahren und angestachelt werden.⁸⁴ Das letzte Wort Achills, *iras*, gilt als intertextueller Verweis auf das erste Wort und Thema der *Ilias*, die *μῆνις*, sozusagen der klassische Wesenszug Achills. Er will den ominösen epischen Zorn.⁸⁵ Das weite Hyp-

⁸² *heros* wurde in Bezug auf Achill nur bei der Vorstellung des Programms in 1,5 verwendet. Achill bekommt damit die gleiche Rangbezeichnung wie Odysseus wenige Verse zuvor: *Laertiū heros* (2,30). Das epische Patronymikon *Aeacides* findet sich ebenfalls im Proömium, an prominentester Stelle (1,1).

⁸³ Mit *fatorum crimina* trifft Achill den Nagel auf den Kopf. Thetis hat tatsächlich vergebens versucht, ihn vor seinem unausweichlichen Schicksal zu schützen (vgl. 1,81.684–686). *nefas* und *crimen* sind kraftvolle Ausdrücke, für die Franchet d'Espèrey 2006, 439 sogar den Vergleich zu den Untaten der *Thebais* zieht.

⁸⁴ Es ist zwar ein Charakteristikum des Helden Achill mit hohem Gerechtigkeitssinn. Allerdings konstatiert Klodt 2009, 190 mit einigem Recht: „Seine Kampfbegier ist vollkommen unreflektiert.“ Zur *iusta ira* vgl. Ripoll 1998, 432–440 und King 1987, 129. Heslin 2005, 175 Anm. 53 erkennt das Hysteron Proteron: Mit Achill zieht ein Krieger bereitwillig in den Kampf, der die Gründe für den Krieg nicht kennt und schlicht annimmt, sie seien gerechtfertigt, sodass sein Zorn es auch sein kann. Zu Zorn und Gattung vgl. Ambühl in diesem Band (S. 25–37).

⁸⁵ Das homerische Element wird an dieser Stelle in der *Achilleis* zum ersten Mal explizit in Bezug auf Achill erwähnt. Zuvor wurde das Charakteristikum nur in den wilden Emotionsausbrüchen und in einem hypothetischen Vergleich Achills mit einem Löwen implizit (1,860). Achill trägt die *ira* schon im Kindesalter in sich (Sen. *Tro.* 834: *tunc quoque ingentes ... iras*). Die von Achill geforderte *ira* hat auch die positive Nebenbedeutung der Kampftüchtigkeit, vgl. dazu Braund/Giles 2003, 253–263: „*ira* is depicted as a necessary requirement for the epic warrior as he prepares himself to face combat“ (268). Um Achill die geforderte *ira* zu verschaffen, gibt Odysseus zum Schluss an, dass ein Raub wie der Helenas hypothetisch auch mit Deidamia geschehen könnte. Es gelingt Odysseus, Achill mit diesen Worten so zu manipulieren, dass es ihm Zornesröte ins Gesicht treibt, und er stante pede zum Schwert greifen will. Dies ist offenkundig eine zusätzliche Anspielung auf Achills *μῆνις* vor Troja, deren Auslöser der Raub der Kriegsbeute

erbaton von *iustas ... iras* deutet gleichsam auf die umfassende Wirkung dieses Zorns als Element des Mythos und des Epos hin. Dies wird verstärkt durch die eingeschlossenen Adverbien *hinc ... protinus*, die die Richtung vorgeben: Die Vermutung liegt nahe, dass der Begriff *ira* nun einen ähnlichen programmatischen Effekt für die *Achilleis* gehabt hätte wie die *μῆνις* in der *Ilias*.⁸⁶

5 Der Gesang des Achill – Ein neues Entwicklungsstadium (2,94 – 167)⁸⁷

Zuletzt soll noch ein Blick darauf geworfen werden, wie sich diese Entwicklung in Achills letzter Rede vor den griechischen Helden widerspiegelt, einem Lied seiner *res gestae*, der frühen Jugend und der Ausbildung bei Chiron, von immerhin gut 70 Versen. Als Kind war er mehr Krieger als in fortschreitendem Alter auf Scyros. Achill schmückt die Geschichte, seine epischen Apologoi,⁸⁸ gekonnt aus. Naturgemäß hat die umfassende Kampfausbildung einen besonderen Stellenwert. Er kann stolz behaupten, jede Art von Waffe zu beherrschen: *nec me ulla feri Mavortis imago / praeteriit* (2,130 f.).⁸⁹ Man könnte meinen, er singt nun mit heroischem Selbstverständnis von seiner Jugend, wie er in der *Achilleis* zuvor bereits von Herkules, Pollux oder Theseus sang,⁹⁰ hat er doch unter Chiron auch eine lyrische Ausbildung genossen. Es sind – wiederum ironisierte – Heldentaten, seine *κλέα ἀνδρῶν*, und er entwirft „a picture of himself as a hyper-epic hero.“⁹¹ In Odysseus und Diomedes, die große Hoffnungen in den jungen Krieger setzen,

Briseis durch Agamemnon war, vor dem Achill ebenfalls das Schwert ziehen will (Hom. *Il.* 1,190–195). Hochironisch ist es, wenn man hier den Zorn proleptisch als Achills *μῆνις* gegen Agamemnon ansieht, die ihn vor Troja gerade vom Kampf abhält (vgl. *resides ... causas*) und so vielen Griechen das Leben kostet. Zu epischer *ira* und tragischem *furor* siehe Ambühl in diesem Band (S. 25–37).

⁸⁶ Zum Zorn und der Verbindung der Passage zur *Ilias* vgl. Bessone 2020b, 102–104. Viel ist über den Fortgang des Epos spekuliert worden; vgl. Schetter 1960, 149; Koster 1979, 206–208; Heslin 2005, 84–86.

⁸⁷ Zu Achills Lied siehe Bessone 2016, 198–206; auch Klodt 2009, 191–208. Zum Entwicklungsstadium und einem Neustart des Helden auch Ganiban 2015, 86 f.

⁸⁸ So Bessone 2018, 189.

⁸⁹ Durch Achills Bericht, wie er in seinem Lauf schneller als ein Hirsch und Pferd gewesen sei (2,110–116), wird noch etwa das homerische Epitheton *ποδάρκης* oder *ποδώκης* erklärt. Er leistet dem reißenden Fluss Sperchios Widerstand (2,143–153) – eine Antizipation seines Kampfes vor Troja gegen den Flussgott Skamander. Zu den *Ilias*-Bezügen und ihrer ironischen Umformung siehe Klodt 2009, 200 f.

⁹⁰ *Ach.* 1,188–192. Dort sang er wie jetzt von den *immania ... semina* der Helden; verbindet sie aber mit ihren Großtaten; anders Keith 2017, 291. In *Ach.* 1,577–579 sang er vor Deidamia bereits von sich (s. o. S. 187 Anm.26). Zu Achill, dem Sänger in der *Achilleis*, siehe Bitto 2019, 104–108.

⁹¹ Bessone 2018, 170. Ohne ‚große‘ Heldentaten erfüllt er die Anforderungen an einen Heldengesang: „[I]n seventy verses, he recalls [...] his childhood and youth by Chiron, and he transforms it into a true epos“ (Bessone 2020b, 85). Vgl. Friedrich/Redfield 1978, 10 f., die (für den Achill der *Ilias*) zwischen zwei Rhetorik-Richtungen unterscheiden: der politisch-persuasiven Rhetorik, in der Achill kaum bewandert ist (die anzuwenden er in der *Achilleis* zweimal gezwungen ist und der lyrischen Rhetorik, die Achill als Barde

hat er nun gewiss genau das richtige Auditorium (wie in Ov. *met.* 12,162 f.). Die Nacherzählung erfüllt einen weiteren Teil von Statius' Anspruch *ire per omnem / ... heroa*.⁹² Es muss natürlich letztlich ungelöst bleiben, ob Statius mit dieser Maßgabe neben dem biographischen Aspekt ebenso die Vielschichtigkeit des Helden in Bezug auf seine Überlieferungstradition in verschiedenen Genres beabsichtigt hat:

This includes not only the Homeric paradigm of heroism, but the complex Achilles of tragedy and satyr play, the sentimental Achilles of Hellenistic poetry and Latin erotic elegy, and the warlike Achilles, marginal and „cyclic“, of that deviant epos that is Ovid's *Metamorphoses*.⁹³

Nach dem bisherigen Eposverlauf wäre dieser Plan einer figurenbezogenen Genretransgressivität allemal vorstellbar.

6 Resümee

In jeder Achillrede ist im Kriegsvokabular und in Bezug auf das Heroisch-Göttliche ein roter Faden vorzufinden. So komplex die Darstellung Achills in diversen Werken und Gattungen ist, im Wesentlichen bleibt er Prototyp des göttlichen Kriegers. Dem steht die Vielfältigkeit des Eposfragments und die Ambiguität von Rolle und Situation gegenüber. Die zwei Reden an Deidamia und Lycomedes zeigen ein Hervorbrechen der unterdrückten Urtriebe im Widerstreit zum Ist-Status. In Buch 2 geht dies nun konform mit der Handlung.

Auch durch die Reden wird in der *Achilleis* der altbekannte Held auf neue Art – *fontes novos* – beschrieben. Persuasive Eloquenz ist keine Domäne Achills. Unter humorvollem Einsatz seiner Wesenszüge ist Erfolg oder Misserfolg der Reden abhängig vom Milieu, in dem er sich befindet, dem Kontext, in dem er sie hält, und natürlich von den Adressaten. Die generelle Dynamik des Epos erfährt in der episodenhaften *Achilleis* eine besondere Ausprägung mit deutlichen Elementen unter anderem aus Elegie, Tragödie und Komödie. Jede Rede Achills vertritt (zumindest) eine eigene Redegattung: Vom Monolog über *consolatio* und *persuasio* bis hin zum Gebet (2,17–19), zur dialogischen *adhortatio* und Erzählung im Heldengesang. Auch in den Reden mäandert Achill mithin thematisch und via Allusionen durch verschiedene literarische Genres, wobei er nur das Epos vollendet ausfüllen kann. So ist er zugleich mehrdimensional und eindimensional,

unter den Helden gekonnt vertritt (so Hom. *Il.* 9,186–189, dort 189 αἶδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν). Zur Erziehung auch Ov. *ars* 1,11 f., Sen. *Tro.* 833–836 und LIMC I 2, 63 f., Nr. 51–61a / b.

⁹² In 2,167 endet die Schilderung über die angenehme Zeit seiner Jugend (*meminisse iuvat*). Danach war Scyros. Und Achill, der sich und andere keinesfalls an diese Zeit erinnern mag, nutzt die anklagenden und vielsagenden Worte *scit cetera mater*. Hiermit endet das Eposfragment, und, wenn man auch davon ausgehen muss, dass einiges fehlt, so wäre doch dieser Satz ein durchaus passender Schluss für die *Achilleis*-Handlung.

⁹³ Bessone 2020b, 84.

und so paradox es klingt: Die Reduzierung Achills⁹⁴ macht Statius' Darstellung wiederum komplex und vor allem – anders. Mit Federica Bessone wird schließlich im Lied Achills von seinen eigenen Taten in 2,94 – *quem pigeat sua facta loqui?* – genau das aufgenommen, was Ovid in den *Metamorphosen* für Achill in Frage stellte – und somit zurück zum Anfang: *quid enim loqueretur Achilles? (met. 12,162)*.⁹⁵

Literatur

- Aricò, G. (1996), „Rileggendo l'*Achilleide*“, in: F. Delarue/Σ. Γεωργακοπούλου/P. Laurens/A.-M. Taisne (Hgg.), *Epicedion. Hommage à P. Papinius Statius*. Poitiers, 185 – 199.
- Augoustakis, A. (2015), „Achilles and the Poetics of Manhood: Re(de)fining Europe and Asia in Statius' *Achilleid*“, in: *CW* 109, 195 – 219.
- Auhagen, U. (1999), *Der Monolog bei Ovid* (ScriptOralia 119). Tübingen.
- Barchiesi, A. (2005), „Masculinity in the 90's: The Education of Achilles in Statius and Quintilian“, in: M. Paschalis (Hg.), *Roman and Greek Imperial Epic*. Heraklion, 47 – 75.
- Bessone, F. (2015), „Love and War: Feminine Models, Epic Roles, and Gender Identity in Statius's *Thebaid*“, in: J. Fabre-Seris/A. Keith (Hgg.), *Women and War in Antiquity*. Baltimore, 119 – 137.
- Bessone, F. (2016), „The Hero's Extended Family: Familial and Narrative Tensions in Statius' *Achilleid*“, in: N. Maniotti (Hg.), *Family in Flavian Epic* (Mnemosyne Supplements 394). Leiden/Boston, 174 – 208.
- Bessone, F. (2018), „Visions of a Hero: Optical Illusions and Multifocal Epic in Statius's *Achilleid*“, in: *Helios* 45, 169 – 194.
- Bessone, F. (2020a), „Allusive (Im-)Pertinence in Statius' Epic“, in: N. Coffee/C. Forstall/L. Galli Milić/D. Nelis (Hgg.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry: Contemporary Approaches* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 64). Berlin/Boston, 133 – 168.
- Bessone, F. (2020b): „*Nimis ... mater*“: Mother Plot and Epic Deviation in the *Achilleid*“, in: A. Sharrock/A. Keith (Hgg.), *Maternal Conceptions in Classical Literature and Philosophy*. Toronto, 80 – 112.
- Bitto, G. (2016), *Vergimus in senium. Statius' Achilleis als Alterswerk* (Hypomnemata 202). Göttingen.
- Bitto, G. (2019), „*Sed plura vacant*. Statius' *Achilleis* und die Homerphilologie“, in: G. Bitto/A. Ginestí Rosell (Hgg.), *Philologie auf zweiter Stufe. Literarische Rezeptionen und Inszenierungen hellenistischer Gelehrsamkeit* (Palingenesia 115). Stuttgart, 93 – 116.
- Bömer, F. (1977), *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar, Buch VIII–IX*. Heidelberg.
- Braund, S./Giles, G. (2003), „An ABC of Epic *ira*: Anger, Beasts, and Cannibalism“, in: S. Braund/G. W. Most (Hgg.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge, 250 – 285.
- Conte, G. B. (1994), *Latin Literature. A History*. Baltimore/London.
- Davis, P. J. (2015), „Statius' *Achilleid*: The Paradoxical Epic“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), *Brill's Companion to Statius* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 157 – 172.

⁹⁴ Man könnte mit Kozák 2014, 208 f. noch erweitern und den Rat in Horaz' *Ars poetica* zur generellen literarischen Darstellung eines ‚(stereo)typischen‘ Achill applizieren: *honoratum si forte reponis Achillem, / impiger, iracundus, inexorabilis, acer; / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis* (120 – 122). Kozák argumentiert mit einigem Recht für eine Vielfältigkeit Achills. Dennoch ist dadurch, dass diese Stereotype überhaupt existieren, ein vorgefertigtes Bild Achills vorhanden. Schließlich bestätigt Kozák (220 f.) für den Achill der *Achilleis* eine sozusagen metapoetische Angleichung an Horaz' Regularien. Zur Eindimensionalität der Achillfigur in der *Achilleis* auch Klodt 2009, 223 (und öfter).

⁹⁵ Bessone 2020a, 164 und 2020b, 105 „Statius repeats the pointed form of Ovid's question, and condenses in it the meaning of that whole passage [*Ach. 2,94 – 167*]“. So bereits Klodt 2009, 196 Anm. 51.

- Dilke, O. A. W. (1954), *Statius, Achilleid. Edited with Introduction, Apparatus Criticus and Notes*. Cambridge (erw. Ndr. Bristol 2005).
- Doblhofer, G. (1994), *Vergewaltigung in der Antike* (Beiträge zur Altertumskunde 46). Stuttgart/Leipzig.
- Dominik, W. J. (1994), *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 27). Hildesheim/Zürich.
- Dominik, W. J. (2002), „Speech in Flavian Epic“, in: P. Defosse (Hg.), *Hommages à Carl Deroux* (Collection Latomus 266). Brüssel, 183–192.
- Duncan, A. (2006), *Performance and Identity in the Classical World*. Cambridge.
- Eigler, U. (1997), Rezension von Dominik, W. J. (1994), *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 27). Hildesheim [u. a.], in: *Gnomon* 69, 26–29.
- Esteve-Forriol, J. (1962), *Die Trauer- und Trostgedichte in der römischen Literatur untersucht nach ihrer Topik und ihrem Motivschatz*. München.
- Fantuzzi, M. (2012), *Achilles in Love. Intertextual Studies*. Oxford.
- Fantuzzi, M. (2013), „Achilles and the *improba virgo*. Ovid, *Ars am.* 1.681–704 and Statius, *Ach.* 1.514–35 on Achilles at Scyros“, in: T. D. Papanghelis/S. J. Harrison/S. Frangoulidis (Hgg.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 20). Berlin/Boston, 151–168.
- Franchet d'Espèrey, S. (2006), „À propos du travestissement d'Achille dans l'*Achilléide* de Stace: sexe, nature et transgression“, in: J. Champeaux/M. Chassignet (Hgg.), *Aere Perennius. Hommage à Hubert Zehnacker*. Paris, 439–454.
- Friedrich, P./Redfield, J. (1978), „Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles“, in: *Language* 54 (2), 263–288.
- Ganiban, R. (2015), „The Beginnings of the *Achilleid*“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (Hgg.), *Brill's Companion to Statius* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 73–87.
- Hall, J. B./Ritchie, A. L./Edwards, M. J. (Hgg.) (2007–2013), *P. Papinius Statius, Thebaid and Achilleid. Vol. 1: Texts and Critical Apparatus. Vol. 2: Translations. Vol. 3: Discussion and Secondary Apparatus*. Newcastle.
- Helzlsouer, M. (1996), *Der Stil ist der Mensch. Redner und Reden im römischen Epos* (BzA 73). Stuttgart/Leipzig.
- Heslin, P. J. (2005), *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge.
- Himmelfmann, N. (1990), *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. Berlin/New York.
- Jensen, M. (2005), „Performance“, in: J. Foley (Hg.), *A Companion to Ancient Epic* (Blackwell Companions to the Ancient World). Malden, 45–54.
- Kassel, R. (1958), *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*. München.
- Jöne, A. (2017), *Abschiedsszenen Liebender im lateinischen Epos* (Orbis Antiquus 52). Münster.
- Keith, A. (2017), „Lyric Resonances in Statius' *Achilleid*“, in: F. Bessone/M. Fucecchi (Hgg.), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin/Boston, 283–295.
- King, C. (1987), *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley [u. a.].
- Klodt, C. (2009), „Der kleine Achill: Ironische Destruktion homerischen Heldentums in der *Achilleis* des Statius“, in: R. Gleis (Hg.), *Ironie. Griechische und lateinische Fallstudien*. Trier, 179–227.
- Knappe, J. (2003), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 6, 874–907 s.v. Persuasion.
- Körte, A. (1934), „Euripides' *Skyriai*“, in: *Hermes* 69, 1–12.
- Koster, S. (1979), „Liebe und Krieg in der *Achilleis* des Statius“, in: *WJA* 5, 189–208.
- Kozák, D. (2014), „*Si forte repones Achillem*: Achilles in the *Ars poetica*, the *Metamorphoses*, and the *Achilleid*“, in: *MatTestiCI* 72, 207–221.
- Kozák, D. (2019), „*Occult(um) Aeaciden*: Elisions of Gender in Statius' *Achilleid*“, in: *Trends in Classics* 11, 317–332.
- Lauletta, M. (1993), „L'imitazione di Catullo e l'ironia nell'*Achilleide* di Stazio“, in: *Latomus* 52, 84–97.
- Lobe, M. (1999), *Die Gebärden in Vergils Aeneis. Zur Bedeutung und Funktion von Körpersprache im römischen Epos* (Classica et Neolatina. Studien zur lateinischen Literatur 1). Frankfurt a. M.

- Markus, D. (2000), „Performing the Book: The Recital of Epic in First-Century C.E. Rome“, in: *Classical Antiquity* 19 (1), 138 – 179.
- Markus, D. (2003), „The Politics of Epic Performance in Statius“, in: A. J. Boyle/W. J. Dominik (Hgg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*. Leiden/Boston, 431 – 467.
- Messing, G. (1981), „On Weighing Achilles' Winged Words“, in: *Language* 57 (4), 888 – 900.
- Möller, M. (2003), „Der staunende Achill: Eine poetologische Lektüre der Cygnus-Episode (Ov. met. 12,64 – 167)“, in: *GFA* 6, 51 – 66.
- Nesselrath, H. G. (1999), „Komödie (1 Griechisch)“, in: *DNP* 6, 692 – 700.
- Newlands, C. (2016), „Fatal Unions: Marriage at Thebes“, in: N. Maniotti (Hg.), *Family in Flavian Epic* (Mnemosyne Supplements 394). Leiden/Boston, 143 – 173.
- Nimis, S. (1986), „The Language of Achilles: Construction vs. Representation“, in: *CW* 79 (4), 217 – 225.
- Norden, E. (1913), *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*. Darmstadt (Ndr. Stuttgart [u. a.] 1956).
- Offermann, H. (1968), *Monologe im antiken Epos*. Diss. München.
- Parkes, R. (2021), „Finding the Tragic in the Epics of Statius“, in: S. Papaioannou/A. Marinis (Hgg.), *Elements of Tragedy in Flavian Epic* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 103). Berlin/Boston, 107 – 128.
- Parry, A. (1956), „The Language of Achilles“, in: *TAPhA* 87, 1 – 7.
- Reeve, M. D. (1973), „The Language of Achilles“, in: *CQ* 23, 193 – 195.
- Richlin, A. (1992), „Reading Ovid's Rapes“, in: A. Richlin (Hg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Oxford, 158 – 179.
- Ripoll, F. (1998), *La morale héroïque dans les épopées Latines d'époque Flavienne: Tradition et innovation*. Louvain/Paris.
- Ripoll, F./Soubiran, J. (2008), *Stace: Achilléide*. Louvain [u. a.].
- Rosati, G. (1992), „L'Achilleide di Stazio, un' epica dell' ambiguità“, in: *Maia* 44, 233 – 266.
- Sanna, L. (2007), „Achilles, the Wise Lover and his Seductive Strategies (Statius, *Achilleid* 1.560 – 92)“, in: *CQ* 57 (1), 207 – 215.
- Schetter, W. (1960), *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*. Wiesbaden, 127 – 149.
- Schmidt, E. A. (1999), „Achill“, in: H. Hofmann (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen, 91 – 125.
- Scully, S. (1984), „The Language of Achilles: the 'Οχθήσας formulas“, in: *TAPhA* 114, 11 – 27.
- Shay, J. (1995), „Achilles: Paragon, Flawed Character, or Tragic Soldier Figure?“, in: *Classical Bulletin* 71 (2), 117 – 124.
- Spoth, F. (1992), *Ovids Heroides als Elegien* (Zetemata 89). München.
- Steinkühler, M. (1989), *Macht und Ohnmacht der Götter im Spiegel ihrer Reden*. Ammersbek.
- Treggiari, S. (1984), „*Digna condicio*: Betrothals in the Roman Upper Class“, in: *EMC* 28 (3), 419 – 451.
- Tsagarkis, O. (1987), „Marriage Proposals in Classical Mythology“, in: P. Bádenas de la Peña/A. Martínez Díez/M. E. Martínez-Fresneda/E. Rodríguez Monescillo (Hgg.), *Athlon. Satura Grammatica in honorem Francisci R. Adrados*. Madrid, 845 – 850.
- Uccellini, R. (2012), *L'arrivo di Achille a Sciro. Saggio di commento a Stazio Achilleide* 1, 1 – 396. Pisa.
- Weber, C. (2019), „*mollis* and its Stylistic Resonance in Vergil“, in: *Vergilius* 65, 33 – 42.
- Wesselmann, K. (2021), „*Notha mulier*. Sprechen über Gender in Catulls Attis-Gedicht“, in: *Gymnasium* 128, 415 – 431.
- Wright, M. (2007), „Comedy and the Trojan War“, in: *CQ* 57 (2), 412 – 431.

Statius' literary *circus*: a concentric system of genres in *Silvae* 4,7

Statius' *Silvae* is a collection of poems whose generic status is notoriously hard to describe.¹ We may call it 'occasional poetry', but the term itself implies the variety of occasions and the corresponding rhetorical genres such as the *epithalamion* or the *genethliacon* much more than any kind of unity.² One can also say that the *Silvae* contain 'small poetry', contrasted with epic as the 'great' genre which Statius also practised. It has recently been emphasized that for Statius (as for Martial) the Callimachean bipartition of literature into 'great' and 'small' poetry is important, but he is apparently not much interested in upholding the distinctions between the various small genres inherited from the tradition; rather, he is interested in creating a 'minor canon', and thus we should perhaps talk about the 'non-genre', rather than the genre, of the *Silvae*.³ Length, however, is by nature a relative term. The average length of poems in the *Silvae* is 121 lines, but the variance is quite substantial. The collection includes poems as short as twenty or thirty lines; but also others which are over two hundred, some even close to three hundred lines.⁴

We can also approach the problem of genre by looking at the metres Statius is using in the *Silvae*. For 26 of the 32 poems, the poet chooses his usual hexameters which, in addition to lending some epic grandeur, also call to mind traditional genres such as the poetic epistle, satire and bucolics. In addition to the poems in hexameters, we find four in hendecasyllables (1,6; 2,7; 4,3; 4,9); these poems evoke the iambic tradition. Finally, there are two in Aeolic metres (4,5; 4,7), opening up the collection towards lyric, more strictly defined. *Silvae* 4 stands out as the book in which Statius seems most willing to experiment, by moving away from the world of relatively lengthy hexameter poems with epic connotations, and exploring shorter, relatively more lyric forms.⁵ It is in this book that the average length is shortest (80 lines, in contrast to 132, 109 and 152 in *Silvae* 1–3, respectively, and 168 in *Silvae* 5), and we find nearly the same number of hexametric and

Acknowledgment: Writing this paper was supported by the FK128492 project of the Hungarian National Research, Development and Innovation Office (NKFIH). I am grateful to the participants of the conference in Wien, the anonymous reader, and especially the editors of this volume for their comments and helpful criticism.

1 On the problem of genre in the *Silvae*, see e.g. Bright 1980 and now Bonadeo 2017.

2 On such traditional rhetorical genres, see Cairns 1972 with e.g. Newmyer 1979, 16–19; Hardie 1983, esp. 74–102; on the *Silvae* and other kinds of miscellany books in context of the theme of *varietas*, see Fitzgerald 2016, 64–65.149–195.

3 Canobbio 2017 with regard to Martial; Bonadeo 2017 for Statius.

4 The two shortest and longest poems, respectively, are 5,4 (19 lines) and 2,5 (30); 5,3 (293) and 1,2 (277).

5 Newmyer 1979, 56–57, 127–128; cf. Hardie 1983, 164 and Zeiner 2005, 251.

non-hexametric poems (5:4). In the preface to *Silvae* 4, Statius professes that despite all the criticism he received after publishing the first three books, he is going to write even more of the same, just to defy his critics (*silv* 4, pr. 24–26):⁶

quare ergo plura in quarto Silvarum quam in prioribus? ne se putent aliquid egisse qui reprehenderunt, ut audio, quod hoc stili genus edidissem.

So why are there more items in the fourth book of my *Silvae* than in its forerunners? Because I do not want those who, as I am told, criticized my publishing this kind of composition to think that their strictures have had any effect.

But in fact, Statius is not writing *exactly* the same: he is responding to criticism by fine-tuning the metric and generic mixture of the *Silvae*.

In this paper, I am going to examine some passages of the two lyric poems in *Silvae* 4 where Statius reflects on his generic experimentation both in the *Silvae* and in his second epic, the *Achilleid*. I will take a very quick look at *Silvae* 4,5 and then move on to 4,7, which takes as its starting point the author's difficulties with the work-in-progress *Achilleid*. This lyric poem starts with a series of metaphors which describe the relationship of the genres Statius is composing in. Most of the individual metaphors, as we will see, are not new or striking in themselves, and I do not intend to exhaustively discuss their literary models (many of which have, of course, already been identified and discussed by others). However, if taken together, they can be read as an interesting description of the system of poetic genres (including epic) in general, and of the ways of how to combine elements belonging to different genres in a particular poem. My reading of *Silvae* 4,7 will be complemented by shorter discussions of two passages from Statius' epic poems: the chariot race in *Thebaid* 6 (which has already been interpreted meta-poetically) and a simile in the *Achilleid* which, as I am going to propose, can be interpreted in a similar way and in direct connection with the metaphors of *Silvae* 4,7.

1 The unusual lyre

Already in the preface to *Silvae* 4, Statius advertises that the fifth poem will be something new, a „lyric song“. The generic novelty is also emphasized by Statius at the start of the poem,⁷ and then in the comparison with spring which brings the renewal of nature:

proximum est lyricum carmen ad Septimum Severum (silv 4, pr. 9–10)
Next comes a lyric song addressed to Septimius Severus...

⁶ Quotations from the *Silvae* are based on the commented edition by Coleman (1988), with occasional divergences marked; translations for all Statian passages are taken from Shackleton Bailey's Loeb, with some alterations.

⁷ Both 4,5 and 4,7 are recognized as *ode lyrica* in the *tituli* (of disputed authenticity: see Coleman 1988, xxviii–xxxii and most recently Laguna Mariscal 2012, 846, with further bibliography).

*Parvi beatus rursus honoribus,
qua prisca Teucros Alba colit lares,
fortem atque facundum Severum
non solitis fidibus saluto. [...]*

*Nunc cuncta vernans frondibus annuis
crinitur arbor, nunc volucrum novi
questus inexpertumque carmen,
quod tacita statuere bruma.*

10

(*silv* 4,5,1–4,9–12)

Wealthy in the bounties of a small estate, where ancient Alba worships Teucric hearth gods, I greet brave and eloquent Severus – but not with my usual lyre. [...] Now every reviving tree is coiffed with yearly leaves, now come new plaints of birds and song untried, song that in silent winter they disused.

The ‘usual lyre’ is apparently the one tuned for the hexameter (and occasionally the hendecasyllable), which Statius has been using for the earlier poems in the *Silvae*; now he is going to use a new one. Novelty is also emphasized in the third stanza, where the birds are said to raise „untried song“ (*inexpertum carmen*: 11) during spring. Apparently, they do not just return to what they have been singing in the previous year (cf. Statius’ claim in the preface that he is going to produce more of the same in *Silvae* 4); rather, they are experimenting with something new, just like Statius does in the present poem.⁸

The poet also makes clear whose lyre he is going to borrow. Line 4 echoes the opening of Horace’s first Roman Ode, also in Alcaics, where he famously professed ‘to sing previously unheard songs to maidens and boys’ (*carmina non prius / audita ... / virginibus puerisque canto*: *carm.* 3,1,2–4).⁹ The blissful simplicity of country life is not an exclusively Horatian motif, of course, but the employment of a lyric meter and a number of specific allusions to Horatian poems make the intertextual relationship clearly recognizable:¹⁰

hic tibi copia / manabit ad plenum benigno / rursus honorum opulenta cornu (Hor. *carm.* 1,17,14–16)
mihi parva rura ... / ... / Parca ... dedit (Hor. *carm.* 2,1,37–39)
satis beatus unicus Sabinis (Hor. *carm.* 2,18,14)¹¹
quoscumque feret cultus tibi fundus honores (Hor. *sat.* 2,5,13)
novistine locum potiore rure beato? (Hor. *epist.* 1,10,14)

⁸ Postgate 1906, 322 quotes Pliny for the idea that nightingales learn their song from their elders and practice it (*nat.* 10,83); on the textual problems regarding *statuere* (Clark’s conjecture which I accept here with Shackleton Bailey), see Coleman 1988 ad loc.

⁹ Coleman 1988 ad loc.; on *Silvae* 4,5 (and 4,7) as „Horatian“ lyric, see Nagel 2009.

¹⁰ Nagel 2009, 146 treats the opening line as an example of Horatian *callida iunctura* (*ars* 47–48). Another striking Horatian allusion later in the poem is *dulce periculum* (25), recalling Hor. *carm.* 3,25,18.

¹¹ These first three allusions (to the *Odes*) are recognized by Hardie 1983, 154, 180.

agricolae prisci, fortes parvoque beati (Hor. *epist.* 2,1,139)

beatus ille, qui procul negotiis / ... / paterna rura bubus exercet suis (Hor. *epod.* 2,1–3)¹²

What I would like to emphasize here, instead of a detailed intertextual interpretation, is that these echoes recall not just the *Odes*, but also Horace's *Satires*, *Epistles* and even the *Epodes*. Who is recalled here as poetic predecessor is not simply Horace the lyricist, but Horace who, after producing the *Epodes* and *Satires*, had become a lyricist for *Odes* 1–3, then returned to the world of hexameter for the *Epistles*, going back to lyric once again for *Odes* 4 and the *Carmen saeculare*. Thus, the Horatian echoes in *Silvae* 4,5 can be interpreted in two ways. First, we can read them as the suggestion of a lyric turn in Statius' career. If Horace himself had not started as a lyric poet, then Statius' lyric experiment can also be seen as the first move towards producing a lyric collection in the strict sense. Statius himself has the potential to become a lyricist, a 'new Horace' who is going to resuscitate Roman lyric supposedly latent since the death of its most important practitioner.¹³ On another interpretation, however, Statius only presents us here with a plan of including lyric poems in the collection of the *Silvae*, while retaining the right to return to hexameters and hendecasyllables at any time. The next poems confirm that in the end, Statius chooses the second option. In *Silvae* 4,6, Statius describes the Hercules statuette of Novius Vindex in hexameters; then comes another lyric poem (4,7, see below), then 4,8 in hexameters; the book is closed with 4,9 in hendecasyllables. Statius, an author of occasional poems, has apparently turned himself into an 'occasionally lyric' poet.

2 The literary *circus*

Silvae 4,7 – Statius' second and last lyric experiment, this time in Sapphics – also begins with a reflection on generic change.¹⁴ The poem reads as a letter addressed to Vibius Maximus, whom the poet asks to return from Dalmatia as soon as possible, as Statius needs inspiration and friendly advice for the continuation of his second epic, the *Achilleid*. The first person addressed in the poem is not Vibius, however, but the muse Erato (*silv.* 4,7,1–4):

¹² These last four parallels (except *epist.* 2,1,139) are mentioned by Coleman 1988 ad loc. Reciprocally, the Statian passage is listed as a parallel by Nisbet/Hubbard 1970 on Hor. *carm.* 1,17,16 and Watson 2003 on Hor. *epod.* 2,1.

¹³ This interpretation presupposes, of course, that the Statian speaker forgets about his potential rivals with regard to the resuscitation of „Horatian“ lyric such as the lyricists mentioned by Pliny the Younger (e.g. *epist.* 9,22) or the choruses of Senecan drama which betray a strong Horatian influence.

¹⁴ This time, we find no statement to that effect in the preface: „now I appeal to Maximus Vibius to hasten his return from Dalmatia“ (*Maximum Vibium ... nunc quoque eum reverti maturius ex Dalmatia rogo: silv.* 4, pr. 16–20).

*Iam diu lato spatiata campo
fortis heroos, Erato, labores
differ atque ingens opus in minores
contrahe gyros.*

Long have you ranged the wide plain, valiant Erato; now defer heroic labors and narrow your mighty work into smaller circles.

The phrase *non solitis fidibus* (4,5,4, see above) positioned *Silvae* 4,5 as „more lyric“ in relation to the other poems in the collection; now the poet seems to be asking the muse for help in creating a poem smaller than epic (in general or, as it will turn out, the work-in-progress *Achilleid* in particular).¹⁵ The ‘wide field’,¹⁶ the ‘brave’ muse and the ‘heroic labours’ of the ‘great task’ all recall the world of epic. Since Apollonius’ *Argonautica* and Virgil’s *Aeneid*, readers should not be amazed at Erato’s epic role;¹⁷ nevertheless, the striking and paradoxical choice of the adjective *fortis* for the Muse who is (etymologically at least) responsible for erotic poetry signals that Erato has not yet been perfectly assimilated to the epic genre. If *fortis Erato* is asked to provide inspiration for an epic project, we can expect that epic to exhibit traits of generic complexity. Statius, working on the *Achilleid*, apparently goes out of his way to characterize the epic genre in a way which allows him to include his new epic as well, despite its focus on love and the resulting generic ‘impurity’.

Coleman recognizes the metaphor of ‘epic as a chariot race’ already in lines 1–2,¹⁸ but this interpretation seems to be based on projecting back – not inadmissibly, of course – what we will read in the following lines (3–4) and stanza 6 (21–24; see below). The basic meaning of *spatium* is indeed „racing course (for horses)“ (OLD s.v. 1), but the verb *spatior*, which Statius uses to describe the movement of Erato, is not found in this sense in the literary tradition that provides the intertextual background for the *Silvae*. One would expect the epic poet’s muse to race across the vast field, but *spatior* rather

15 Gibson 2006, 175 suggests that Statius may also be referring to the previous poem in the collection, 4,6 (in hexameters), for which the Hercules statuette (described as *ingens*, despite its small size, at 4,6,38) provided a heroic subject matter from which the poet now asks respite.

16 The metaphor ultimately goes back to Homer (I am grateful to Péter Agócs for pointing that out). Aeneas, meeting Achilles on the battlefield, says that „of speech the field is wide on this side and on that“ (ἐπέων δὲ πολὺς νομὸς ἐνθα καὶ ἐνθα, transl. Murray–Wyatt, *Il.* 20,249): one can speak at length and in many ways, „moving“ in different directions during speech. Even if this metaphor does not refer to literary texts and their genres, it describes how different communicative schemes can be (cf. Edwards 1991 ad loc.).

17 Apoll. Rhod. 3,1–3, where epic inspiration is needed, but for narrating the love story between Jason and Medea; at *Aen.* 7,37–45, Vergil asks Erato to provide inspiration for the second half of the *Aeneid* as a „greater work“, *maius opus* (cf. Statius’ *ingens opus* at *silv.* 4,7,3). Statius’ switch between „small“ and „great“ is made in the other direction, of course, but ultimately he also hopes to regain inspiration for the continuation of epic composition.

18 Coleman 1988 on 4,7,1: „Statius here visualizes epic composition ... as a gallop round the race-track, contrasted with the tightly controlled dressage of lyric (3–4).“ For the pre-Statian history of the „chariot of song“ metaphor, see e.g. Lovatt 2005, 29–30.

denotes „a slow, leisurely walk“ (OLD s.v. 1). It does carry ceremonial connotations sometimes,¹⁹ which is easily compatible with the sublime character of the epic genre. But the verb is also remarkably frequent in Ovid's love poetry.²⁰ To give just two examples: the reader of the *Ars amatoria* is advised early on in Ovid's didactic poem to walk in the city porticoes, where he will find the similarly strolling targets of his amorous conquest (*ars* 1,67); Coronis is also walking on the seashore when Neptune catches sight of him and becomes inflamed with desire (*met.* 2,573). Finally, the image of the 'walking muse' may even evoke the genre of satire and the Horatian *Musa pedestris* (*Sat.* 2,6,17). Statius thus addresses Erato in the opening lines of the poem as a muse who is equally at home in the genres of epic, love poetry and perhaps even satire, and suggests that generic complexity and the incorporation of minor genres are important features for the epic genre in general and/or (as will turn out in the following stanzas) the *Achilleid* as a particular epic poem.²¹

After outlining what activity should be suspended, Statius also makes his request to Erato in lines 3–4. Evidently, such appeals to the muse always refer to the poem in progress, so in this case the poet describes the creative process of *Silvae* 4,7 as making 'smaller circles', or more precisely the implementation of a 'great (epic) work' on a smaller scale. The phrase *ingens opus contrahe* thus again suggests the possibility of genre-mixing, the crossing of generic boundaries and the Callimachean-sounding 'miniaturisation' of epic.²² As a synonym for στροφή as a poetic term, *gyrus* also refers to the lyric genre in the strict sense, and it is no coincidence that, as Llewelyn Morgan has discussed in detail, the term *minores ... gyros* frames the fourth and shorter line of the Sapphic stanza.²³ Statius immediately achieves what he asks of his muse: he slows down the flow of the poetic text and makes do with the smaller size of strophic composition, and the even shorter fourth line. This kind of poetry is not only smaller than epic: this would be true of all poems in the *Silvae*. The poem just begun is also smaller than the rest in the collection, in that it remains within the 'smaller circles' of lyric and is thus even further removed from the epic (or even more radically miniaturised).

Gyrus is also a term taken from sport: it refers to a riding circle of small diameter used for training, demonstration riding or competition. *Contrahe* can be interpreted in this context as well, as it might imply the image of the trainer standing in the middle of the circle and controlling the horse with a lunge.²⁴ This second metaphor of the poem is

19 Of the examples listed in OLD, see e.g. Dido walking in front of the altars (*Aen.* 4,62) or Propertius imagining his *pompa funebris* (2,13,19).

20 Ovid uses the verb 15 times altogether; 10 of which are in erotic poems or contexts (*am.* 2,2,3; 3,1,5; *epist.* 21,97; *ars* 1,67; *rem.* 85,627; *met.* 2,573; 4,87; 11,64; *fast.* 3,469); cf. McKeown 1998 on *am.* 2,2,3.

21 See also Söllradl in this volume (p. 95–102) on the interplay of 'great/epic' and 'small/un-epic' generic elements in Valerius' *Argonautica*.

22 For the aesthetics of miniaturizing in the *Silvae*, see Baumann 2019, *passim*, also on Martial, and now Gowers 2021.

23 Morgan 2010, 213, 218–219.

24 Coleman 1988 *ad loc.*

not only comparable to the first one along the lines of the opposition 'small' vs. 'large'. In the first metaphor, Erato was moving (presumably walking) freely in the natural, open and vast space of the epic field, apparently free of any external constraints. In the second metaphor, the space available is now not only smaller, but also more regular (circular), and the movement described is accordingly more controlled. The relationship between the muse and the poet also seems to have changed: now she is not moving (presumably accompanying the poet), but standing in the middle of the circle she directs the movement (whether fast or slow) of horse and rider: in other words, she makes the poet adhere to the stricter rules of lyric. Furthermore, *iam diu spatiata ... contrahe* may also suggest that the lyric *gyrus* is located within the epic *campus*, in accordance with the ancient conception that Homeric epic is the 'source' (and in that sense containing at least the 'seeds') of all other genres. The muse and the poet do not have to travel into another space, but only accept narrower limits of movement in the same space. Along with the formulations of genre-mixing discussed above, this spatial conception also suggests that epic is a 'super-genre' which incorporates other, smaller ones, which in turn can be interpreted as miniaturised versions of epic.²⁵ The possibilities for poets working in different genres are, however, not the same. In Statius' spatial metaphor, epic poets can go anywhere in the field, including the territory of the 'smaller circles', while lyric poets typically cannot go beyond the boundaries set for them. Propertius, for example, is using the metaphor of the *gyrus* in the context of a *recusatio*, recalling how Apollo criticised him in the dream on Mt. Helicon for transgressing the limits of elegy with his poetry: „Why has your page veered from the prescribed orbit?“ (*cur tua praescriptos evecta est pagina gyros?*: Prop. 3,3,21, transl. Goold).²⁶

In the next two stanzas, Statius uses different generic metaphors. In the second stanza, we find a very unusual legal metaphor: the poet asks Pindar to grant him membership in the group of lyric poets,²⁷ albeit only temporarily (*paulum*) – again, this suggests the temporary nature of Statius' lyric project, in contrast to the *Thebaid* in which he 'has immortalized' (*sacravi*, in perfect) the city of Thebes in a more permanent way (*silv.* 4,7,5–8):

*Tuque regnator lyricae cohortis
da novi paulum mihi iura plectri,*

5

²⁵ On (Homeric) epic as super-genre which incorporates the others, see Ambühl 2019 and her paper in the present volume (p. 20–21); also Hutchinson 2013, Bonadeo 2017, 161, and Gottfried Kreuz's paper in the present volume (p. 119).

²⁶ Coleman 1988 ad loc., also mentioning other possible parallels for Statius' *gyrus*.

²⁷ This if, of course, another strongly Horatian moment in Statian lyrics, recalling *carm.* 4,2 (where Pindar's name is also found in line 8 of the poem, beginning the last line of the Sapphic strophe); Horace's Pindar is important for Statius' poem because he is remembered as a poet composing „great“ poetry even as a lyricist. Coleman 1988 on 4,7,6 also detects an allusion in the second stanza to Hor. *carm.* 1,26,10–12. Statius uses a much more traditional metaphor in the *Achilleid* proem, where he asks Apollo to provide him with „new sources“ (*fontes novos*, Ach. 1,9); in *Silvae* 4,7, the water metaphor also appears in the next stanza.

*si tuas cantu Latio sacravi,
Pindare, Thebas.*

And you, ruler of the lyric band, grant me for a little while the right to use a new quill, if I have hallowed in Latin song your Thebes, Pindar.

In the third stanza, on the contrary, the well-known and by Statius' time almost trite Callimachean metaphors of „finely woven song“, „untouched myrtle“ and „pure spring“ follow (*silv* 4,79–12):

*Maximo carmen tenuare tempto;
nunc ab intonsa capienda myrto
serta, nunc maior sitis, at bibendus²⁸
castior amnis.*

10

For Maximus I essay to trim my verse. Now my garlands must be taken from unpruned myrtle, now my thirst is greater but I have to drink of a purer river.

What is most important for my interpretation is the repeated use of comparative adjectives (*maior*; *castius*; cf. also the superlative name of Maximus), which echo the image of the „smaller circles“ of the first stanza. Statius this time does not contrast „great“ epic and „small“ lyric in absolute terms. Rather, despite his greater and thus (more) epic poetic aspirations, he settles for a „more lyric“ source of inspiration, which he now calls not „smaller“ but „purer“, and even refers to it as a „river“ instead of a truly small „fountain“. Again, this formulation suggests generic (and aesthetic) complexity by presenting the projected poem as both Callimachean (inasmuch the source of inspiration is relatively ‘pure’) and un-Callimachean (inasmuch it is a ‘river’; cf. *Kall. Ap.* 108–112).

It is not necessary to discuss the next two stanzas, in which the poet finally addresses Maximus himself and asks about his return to Italy (13–20). More important for us is the sixth stanza, in which Statius complains about getting stuck with work on the *Achilleid* in absence of his supporter (*silv* 4,721–24).²⁹

*Torpor est nostris sine te Camenis,
tardius sueto venit ipse Thymbrae
rector et primis meus ecce metis
haeret Achilles.*

My Muse is in torpor without you. Apollo himself comes more slowly than is his wont and, see, my Achilles is stuck at the first turning point.

²⁸ On the textual problems involving this line, see Coleman 1988 ad loc. Here I accept Shackleton Bailey's version (substituting only *at* for *et* found in the MSS.). However, I do not share his interpretation that *maior sitis* refers to Statius' enthusiasm for lyric; rather, I take it as referring to his need of inspiration for continuing the *Achilleid* (cf. Nagel 2009, 154 offering the same interpretation).

²⁹ As Heslin 2005, 60 rightly notes, the „writer's block“ Statius complains about might well be just a polite and metaphoric way for asking further *financial* support.

Statius returns to the metaphors he used at the beginning of the poem, which liken different poetic genres to different kinds of movement in different spaces. Three words in the stanza denote slowness (*torpor*,³⁰ *tardius*, *haeret*) and recall *spatiata* (1) which, as we have seen, also implied lack of speed. The use of the word *meta* makes it clear that this time we are in the *circus*, witnessing a race, as it were: Achilles, the competitor metonymically standing for the epic about him, is stuck at the first turn (*primis ... metis / haeret*). Statius, it is true, does not make explicit reference to either chariots or horses, and in the case of swift-footed Achilles – and recalling, perhaps, even the walking muse of the first stanza – we might even think of a running race.³¹ Yet the *gyrus* of the preceding metaphor and the image of a „dangerous turn“ that threatens with a rollover suggest a chariot race. The image aptly describes the unfinished *Achilleid* as we know it: the first book is completed, but shortly after the first book division as metaphoric ‘turn’ the text is interrupted.³²

The relationship of the third metaphor to the first two can be interpreted in several ways. First, we can start from the consideration that the metaphorical *circus* occupies an intermediate position between the epic *campus* and the lyrical *gyrus*, both in terms of space and the movement that takes place within it. The space of the *circus* is obviously larger than that of the „smaller circles“, but it is also smaller and more enclosed than that of the „wide field“. The movement of the chariots is not entirely free (like that of the muse wandering in the wide field), but neither is it entirely regular (like that of the rider in the *gyrus*): they move in a racing track, in a set direction, but within these boundaries relatively freely, as implied by the competition. The text thus suggests that the *Achilleid*, now explicitly named, can also be classified as belonging to an intermediate genre: epic in some sense (or epic according only to a definition which already implies generic complexity, like the one Statius put forward in the poem by invoking *fortis Erato*), but not truly epic (a poem which would count as an epic according to anyone's definition). However, the system of the three metaphors is made more complex by the fact that, in retrospect, the metaphor of the *campus* itself can be read as referring to the ongoing work on the *Achilleid*. The *campus* is the ideal space in which it should move as an *ingens opus*, but Erato (at least for the time being) has not been able to shift into the right gear: instead of speeding, she walked, with all its satirical and erotic connotations. In the sixth stanza we see the muses (this time in the plural: *Camenae*) in a smaller space, the *circus*, where they also prove too slow, and Achilles gets into trouble at the first turn.

30 As Morgan 2010, 197 notes, this word might be an allusion to Sappho's famous lack of words (γλῶσσα <μ> ἔαγε: 31,9 L-P) through Catullus' translation (*lingua sed torpet*: 51,9).

31 The contemporary context provided by Domitian's innovations in sport festivals at Rome might also be relevant here: his newly built stadium (today's Piazza Navona) hosted the running competition, while the equestrian races were held in the Circus Maximus. Domitian's Capitoline Games, of course, also included musical contests which is important for the metaphoric chariot race of *Silvae* 4,7. On chariot racing in Ancient Rome, see the survey by Bell 2014.

32 Heslin 2005, 61.

We may even assume an intertextual connection at this point with the most famous occurrence of the word *meta* in Roman epic, Jupiter's prophecy in *Aeneid* 1, where the god promises the future Romans infinite rule: „for these I set no bounds in space or time; but have given empire without end“ (*his ego nec metas rerum nec tempora pono: / imperium sine fine dedi: Aen.* 1,278–279, transl. Fairclough–Goold). There will be no limit where Roman armies will have to turn back: the whole world will be Rome's playground, and the world will be the 'wide field' in which Virgil can move as an epic poet. Statius and Achilles, on the other hand, have to come to terms with the confined space of the *circus*, forcing them to make dangerous turns. The metaphor of the accident in the *circus* may thus not only be a way of suggesting the incompleteness of the *Achilleid*, but also – like *spatiata* earlier – a self-reflexive reference to its problematic generic classification, which has become one of the most important topics in scholarship on the *Achilleid* in recent decades. Achilles may be the greatest of heroes, and Statius may promise to write his complete epic biography, but the story of the young hero hiding in women's clothes on Scyros in the first book is simply not heroic at all, and too erotic in nature to be treated as a truly epic subject.³³ For this reason, the poem has been described as a „non-epic epic“ in which elements of other, lesser genres – above all love elegy – play an important role, calling into question the epic status of the poem.³⁴ Perhaps not just incidentally, the two occurrences of the verb *haereo* in the *Achilleid* which have Achilles as the subject both underline his personal ambiguity and his indecision between male/heroic and female/elegiac identities: still in disguise, he leaves the room reluctantly with the other girls when Ulysses speaks about the preparations for the Trojan war („but he lingers looking back at the Ithacan and is the last to leave the assembly“, *sed haeret / respiciens Ithacum coetueque novissimus exit: 1,804–805*), and later Ulysses criticizes him for being reluctant to join the war effort and thus profess his true identity („Why do you hesitate?“ he says. 'We know. You are half-beast Chiron's fosterling...“; *Quid haeres? / Scimus' ait, 'tu semiferi Chironis alumnus...': 1,867–868*).

However, in interpreting the relationship between the three metaphors (*campus*, *gyrus* and *circus*), we can also start from the observation that the racing ground of the *circus* is in itself a structured and complex space: it is divided into concentric tracks. The inner tracks are shorter, the outer ones longer. Seen in this way, the *circus* does not represent a kind of intermediate space between the 'great' *campus* of epic and the 'small' *gyrus* of lyric, but rather a space which incorporates both genres as extremes: epic on the outermost track, lyric on the innermost one. The third metaphor does not so much complement the first two as unify and rewrite them, implying a multi-divisional spectrum from small to large, from lyric to epic, with enough room – enough tracks – for all literary genres, rather than a binary opposition of „small“ and „large“ spaces or genres.

³³ On Achilles at Scyros, see Telg genannt Kortmann in this volume.

³⁴ See e.g. Rosati 1992 and Hinds 1998, 135–144, reading the *Achilleid* as an „epic of ambiguity“ and an „Ovidian epic“, respectively; Hinds also lists other generic labels earlier scholars have used in connection with Statius' poem at 136n15. „Un-epic epic“ is the term used by Cowan 2005, xvi.

The metaphor, when so interpreted, implies that each track corresponds to a different genre, and the competitors to different poems.³⁵ The competitors certainly start on the track corresponding to the (primary) genre of the given poem, but the race would not be a race if they were to remain in that track all the way. The possibility, or even the inevitability, of changing lanes is therefore also an essential element of the metaphor. In context of a metapoetic reading – and in light of the *campus/gyrus* opposition of the first stanza – changing lanes amounts to a poetic shift in the course of composition which affects the generic status of the poem. If the „competitor“ shifts to an outer track, the text becomes temporarily (even) more epic; if the chariot shifts to an inner track, it moves away from epic and towards smaller genres (ultimately, lyric). The chariot of Statius' Achilles, the *Achilleid*, as some kind of epic after all, certainly started from (one of) the outermost tracks, with the opening word *magnanimum* (1,1) suggesting 'essential epic',³⁶ but then changed towards the inward tracks, representing love elegy³⁷ and other minor genres relatively soon in the first book, when the narrator started to tell the story of the young hero's hiding in Scyros.³⁸ In the last section of the finished text, the unfinished second book, we seem to witness a return to the outer tracks: Achilles leaves Scyros and recounts his heroic upbringing to Odysseus and Diomedes on board the ship bound for Aulis (*Ach.* 2,1–167).³⁹ Yet that is the moment when the chariot representing the *Achilleid* runs into trouble: Achilles is approaching the 'first turn' – one of the most dangerous manoeuvres of the race – just as he is returning to the outer, epic, track. Thus, while the *circus* metaphor seems to imply that generic shift is an inevitable part of successful literary composition, it may also suggest that a genre-shift as radical as the one we encounter in the *Achilleid* may have negative consequences, even calling into question whether or not the work can be continued.

3 Metapoetic chariots and horses in Statian epic

At this point, I „change lanes“ myself, in order to look at two passages from Statius' epic poems, which can be interpreted also in the context of the poetic *circus* of *Silvae* 4,7. One

35 The chariot of the *Achilleid* is guided by the protagonist instead of the poet; cf. *silv.* 5,2,160–163, where „Achilles“ is imagined as reading out Statius' poem at a *recitatio*. Cf. also Apuleius' later gesture of comparing generic and/or stylistic change as jumping from one horse to another at the opening of his *Metamorphoses* (*iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet*, „now in fact this very changing of language corresponds to the type of writing we have undertaken, which is like the skill of a rider jumping from one horse to another“, transl. J. A. Hanson, *met.* 1,1). I owe this intertextual observation to the anonymous reader.

36 Hinds 2000.

37 On the presence of love elegy in the *Achilleid*, see e.g. Kortmann in the present volume (p. 184–186).

38 Thetis decides to bring her son to Scyros at 1,207–211, and first proposes that he should change clothes in her speech at 1,252–274.

39 Cf. Hinds 2000, 241–244 on how the Scyrian adventure is put „under erasure“, not the least by Achilles himself, in the unfinished second book.

is related to Apollo's involvement in the chariot race of *Thebaid* 6, while the other is a simile in the *Achilleid*, which describes Achilles' initial reluctance to accept women's clothes.

Statius's remark in *Silvae* 4,7 that Apollo as inspiring deity arrives „more slowly than usual“ (*tardius sueto*: 22) is obviously read, at first glance, as a general reference to the poet's earlier success with the already completed *Thebaid*, which Statius goes on to mention as a successful project in the next stanza: „my *Thebaid* ... essays with daring string the joys of Mantuan fame“ (*nostra Thebais ... temptat audaci fide Mantuanae / gaudia famae: silv.* 4,725–28). There is, however, a particular scene in that epic in which Apollo does indeed arrive at the scene of a chariot race – and, unlike the situation described in the *Silvae*, he arrives very quickly. The first event in the funeral games in memory of Opheltes is the chariot race, and the narrator immediately asks Apollo to help him – taking the traditional role of a muse – draw up a catalogue of the competitors and their horses: „First toil is for the horses. Tell, Phoebus, the drivers' famous names, tell the horses themselves“ (*primus sudor equis. Dic incluta, Phoebe, regentum / nomina, dic ipsos: Theb.* 6,296–297). Soon afterwards, the god reappears as a character in the epic: he delights the band of the Muses with a cosmological song (355–364). At the end of the song, he keeps the Muses waiting: „it was over, and he puts off the Sisters eager to listen“ (*finis erat; differt avidas audire sorores: 6,365*). Apollo's song is not characterized as unfinished, unlike Statius' *Achilleid*; nevertheless, the verb *differo*, also used in the first stanza of *Silvae* 4,7 with regard to the postponement of epic composition, suggests here that Apollo could sing at even greater length about the cosmos, and will perhaps continue his song to be sung to the Muses later. At this moment, however, he catches sight of the competitors preparing for the race (366–371). Since his favourite, the *vates* Amphiarus, is among them, the god rushes immediately and quickly to Nemea: „Straightway with a leap that shone through the air he came to Nemea, more swiftly than his father's flame and his own arrows“ (*extemplo Nemeen radiante per aera saltu / ocior et patrio venit igne suisque sagittis: 6,385–386*). It is also this earlier, swift arrival that *sueto* in *Silvae* 4,7 may refer to. The swift divine support does not remain ineffective in the *Thebaid*. Apollo, summoning a monster from the underworld, frightens Arion, causing Polynices to fall from his chariot (6,491–512). Although Arion, who loses his charioteer, will cross the finishing line first, Amphiarus wins the race: „the horse kept his glory, victory went to the seer“ (*gloria mansit equo, cessit victoria vati: 6,530*).

Helen Lovatt has convincingly demonstrated how Statian – and in more general terms, epic – races may be interpreted metapoetically. In her chapter on the chariot race of the *Thebaid*, she puts great emphasis on the fact that in the epic it is a *vates* (seer and/or poet) who wins the race, with the powerful support of the god of poetry (and divination).⁴⁰ The metaphor of the chariot race in *Silvae* 4,7 is also discussed as part of her

⁴⁰ Lovatt 2005, 23–40; 30–31 on the significance of Amphiarus as *vates*. See also Rebergiani 2013 for an alternative political interpretation of the chariot race in the *Thebaid*.

chapter's introduction,⁴¹ but it seems to me that there is an even closer connection between the two Statian passages. In *Silvae* 4,7 Achilles, or the poetic chariot of the *Achilleid*, is stuck because Apollo arrives more slowly than usual; in the *Thebaid*, Polynices falls from his chariot because of Apollo, who arrives quickly this time, but supporting another competitor. In the context of the *Thebaid* it is obvious why, as god of poetry and divination, he chooses Amphiaraus. In *Silvae* 4,7, by contrast, it is not clear why Apollo is slow to arrive, why he does not support „Achilles“. The exact causes of a writer's block are, of course, often obscure. However, in light of Apollo's aggression against Polynices, the reader may be reminded of the Apollo-Achilles conflict, familiar from mythology. The cult epithet *Thymbrae rector* (22–23) refers to the temple of Apollo at Thymbra in which Achilles had killed Troilus, and was not much later killed himself.⁴² Apollo's slow arrival, furthermore, may be an allusion to the Catullan variant according to which Apollo remained absent from the wedding of Peleus and Thetis (*Catull.* 64,299),⁴³ foreshadowing his later role in Achilles' death. Apollo's projected arrival in *Silvae* 4,7 thus proves to be a double-edged sword: he would have to help the poet and act against the inimical *heros* at the same time. If he does arrive as the god of poetry, it will undoubtedly facilitate the continuation of the unfinished work, the completion of the *Achilleid*, but it will also bring the death of the protagonist closer – a death which, at the same time, would greatly contribute to the undying fame of the hero Apollo is on hostile terms with. Is this the reason why Apollo is not completely willing to come to Statius' aid?

This contradiction has also been pointed out by Denis Feeney in context of the *Achilleid* proem,⁴⁴ where Statius also looks to Apollo for inspiration: „only do you, Phoebus, grant me new founts if I have drained the old one with a worthy draught“ (*tu modo, si fontes digno deplevimus haustu, / da fontes mihi, Phoebe novos: Ach.* 1,8–9). A few lines later, the poet points out the paradox that his biography of the hero is in a sense not 'great' or epic enough, for the *Achilleid* is only a 'prelude' to an epic about Domitian: „great Achilles is your prelude“ (*magnusque tibi praeludit Achilles: Ach.* 1,19).⁴⁵ Statius used the same phrase in the preface of *Silvae* 1 to describe poems like the *Batrachomyomachia* and the *Culex*, which are not only shorter than epic but also parodying the genre, and which could be read as a prelude to later epic poems by the same poet (*silv.* 1, pr. 7–10):

et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est illustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit.

But we read the *Culex* and even recognize the *Batrachomachia*; and none of our illustrious poets but has precluded his works with something in lighter vein.

⁴¹ Lovatt 2005, 24–25.

⁴² Coleman 1988 ad loc.

⁴³ Cf. Fordyce 1961 ad loc.

⁴⁴ Feeney 2004, 88–89.

⁴⁵ On *recusatio* in Flavian poetry, see Nauta 2006 (esp. 30–37 on Statius, including the passages discussed here) and Kersten in this volume (59–60).

In a later passage in the *Achilleid*, the narrator seems to implicitly characterize his second epic also as a mixture of two unequal genres, epic and elegy. When she tries to persuade his son to adopt the female disguise as a temporary defence mechanism against the dangers of war, Thetis reminds Achilles that as the child of a goddess and a mortal he is of unequal descent: „As it is, my son, your birth is unequal“ (*nunc impar tibi, nate, genus: Ach.* 1,256).⁴⁶ As Alessandro Barchiesi has noted, this statement can also be read as an allusion to Ovid's *Amores*, where the poet, having himself cited examples of unequal marriages from mythology, describes his own genre, the elegy, in the same terms: „this very kind of verse is unequal“ (*carminis hoc ipsum genus impar: Ov. am.* 2,17,21).⁴⁷ The *Amores* is unequal in terms of meter, of course, due to the inequality of hexameter and the pentameter that follows it. If we concentrate on content and style, however, the *Achilleid* can also be seen as a text oscillating between two genres: heroic epic and love elegy in the first book, within which the Scyros episode seems to be the most elegiac and the least epic.

The genealogical (and generic) comment does not convince Achilles: the memory of his tutor, Chiron, and the heroic education he received from him, makes the young hero resist. This section concludes with the following simile, which illustrates Achilles' initial resistance (*Ach.* 1,277–282):⁴⁸

*Effrenae tumidum velut igne iuventae
si quis equum primis submittere temptet habenis:
ille diu campis fluviisque et honore superbo
gavisus non colla iugo, non aspera praebet
ora lupis dominique fremit captivus inire
imperia atque alios miratur discere cursus.*

280

As though one were to try to subject a horse, haughty with the fire of unbridled youth, to the harness for the first time: long delighting in field and river and proud beauty, he does not bend his neck to the yoke nor his fierce mouth to the bit, loudly indignant to pass captive under a master's command, and marvels at learning new courses.

The simile starts as a description of resistance, but it ends with the horse giving in and starting to learn (*discere*) the rules of „different courses“ (*alios cursus*), with amazement (*miratur*) rather than complaint (as *fremet* suggested in the previous line), also implying some kind of curiosity towards the unfamiliar.

With this passage, as commentators note,⁴⁹ Statius joins a famous chain of similes spanning the epic tradition from Homer to Vergil.⁵⁰ His direct model seems to be the

⁴⁶ In the context of this paper, it might also be relevant that chariot drivers at Rome were also of ambiguous social status, celebrities on one hand, but of low prestige on the other: see Bell 2014, 496–498.

⁴⁷ Barchiesi 2005, 52–53.

⁴⁸ This simile is briefly discussed, together with other similes comparing Achilles to animals, by Bernstein 2008, 122–123. On similes and gender in the *Achilleid*, see also McNelis 2015.

⁴⁹ Ripoll/Soubiran 2008 and Uccellini 2012 ad loc.; without discussion by Dilke 1954.

⁵⁰ On this chain of similes, see e.g. von Albrecht 1969 and Gärtner/Blaschka 2019, passim.

Aeneid, where in Book 11 Turnus entering battle is compared to a horse happily leaving the stables for the fields. In turn, the Vergilian simile – as Servius (on *Aen.* 11,492) has already recognized – has a Homeric model: the same horse-simile illustrates both Paris' (in *Iliad* 6) and Hector's (in *Iliad* 15) entry into battle.⁵¹

*Qualis ubi abruptis fugit praesepeia vinclis
tandem liber equus, campoque potitus aperto
aut ille in pastus armentaque tendit equarum
aut adsuetus aquae perfundi flumine noto
emicat, arrectisque fremit cervicibus alte
luxurians luduntque iubae per colla, per amos.* 495
(*Aen.* 11,492 – 497)

Just as, when a horse, bursting his tether, has fled the stalls, free at last, and, lord of the open plain, either he makes for the pastures and herds of mares or, accustomed to bathe in a familiar river, he dashes away and, with head held high in wanton joy, neighs, while his mane plays over neck and shoulder.

ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνῃ
δεσμὸν ἀπορρήξας θεῖῃ πεδίῳ κροαίνων
ειωθὼς λούεσθαι εὐρρεῖος ποταμοῖο
κυδιόων· ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται
ῶμοις αἴσσονται· ὃ δ' ἀγλαΐῃφι πεποιθὼς 510
ρίμφα ἔγούνα φέρει μετὰ τ' ἦθεα καὶ νομὸν ἵππων
(*Il.* 6,506–511 = 15,263–268)

Just as when a stabled horse that has fed his fill at the manger breaks his halter and runs stamping over the plain – being accustomed to bathe in the fair-flowing river – and exults; high does he hold his head, and about his shoulders his mane floats streaming and, as he glories in his splendor, his legs nimbly bring him to the haunts and pastures of horses (transl. Murray–Wyatt, modified).

The Homeric simile had already been imitated by Apollonius in *Argonautica* 3 (1259–1262, where Jason is compared to a war horse, eager for battle), and by Ennius in the *Annales* (535–539 Sk), describing, again, a horse happy to leave the stable for the fields, although the *comparandus* and the context of the simile are unknown in this case.

The most important change Statius introduces to this traditional simile is, obviously, the reversal of the base situation: Statius' horse must leave the fields indignantly, accepting the harness and the instructions of a trainer instead of breaking out of the stable and gladly heading for the fields (*campo aperto* / νομὸν, corresponding to the heroic battle to come). Both Homer and Vergil also add, however, that these fields and rivers are already known to the horse (see *adsuetus, noto*, εἰωθὼς, ἦθεα). Having already been there before implies an earlier moment when the horse had to leave the fields and rivers temporarily. Statius takes this implied earlier moment as the basis of his own simile. The usage of *fremit*, „makes noise“, by both Vergil and Statius also makes the contrast between the two situations a bit less clear-cut: in its immediate Statian context, it seems

51 McGill 2020 on 492–497 convincingly argues that the passage from *Iliad* 6 is Vergil's main model.

plausible to take the verb as referring to the horse's indignation, but in Vergil its connotations are clearly positive.⁵² Thus, if we read Statius' simile with Vergil in mind, it becomes possible to read Statius' *fremit* as the physiological sign of more complex emotions, indignation and excitement at the same time, already before we encounter *miratur* in the last line of the passage. All in all, the intertextual background provides Statius' simile with a much stronger proleptic effect, foreshadowing not only Achilles' later eagerness to change clothes, but also his return to the battlefield after the sojourn on Scyros.

There is, finally, a further point of contact between the Statian simile and some of its epic models which may come in handy for Statius. Both the Homeric and the Apollonian simile involves heroes, Paris and Jason, whose masculine and heroic credentials are far from perfect. Paris, in an earlier scene of *Iliad* 6, had to be reprehended by Hector, and even by Helen herself, for staying home rather than joining battle; and, when he finally arrives at the battlefield, he must apologize to Hector for being late (*Il.* 6.158–159). Jason is also criticized by Idas, not much earlier than the simile in question, for relying on help from Medea. Statius' Achilles is also a hero whose gender and generic status will be challenged during his stay on Scyros in disguise. Unlike Paris and Jason, Vergil's Turnus is not criticized for being effeminate, but he himself has erotic motives in entering the battlefield: he is not only defending his homeland, but also trying to win Lavinia back.⁵³ Vergil acknowledges the presence of this motivation by adding that the horse is happy to enter the fields because of the company of mares (*pastus armentaue ... equarum: Aen.* 11.494) in particular, by contrast to Homer, who mentioned the pasture of horses in general (ἤθεα καὶ νομόν ἵππων: *Il.* 6.511) without any feminine adjective. Statius' final twist in his game of literary imitation is that even Achilles will agree, in the end, and agree happily, to accept the female disguise (corresponding to the harness in the simile) because he glimpses the beautiful Deidamia and thus experiences erotic lust for the first time.

In addition to points of language, characterization and intertextuality, the horse simile can also be interpreted in light of *Silvae* 4,7 in order to bring to light its metapoetic potential. We have seen in both *Silvae* 4,7 and the *Achilleid* proem that Statius repeatedly uses the name of the hero as a metonymic shorthand for the poem: Achilles is „stuck at the first turning point“, and he „plays a prelude“ to the epic on Domitian. If we employ the same metonymy for the horse in the simile, then the animal may correspond not just to Achilles as protagonist, but also to the *Achilleid* itself. The poem started out as an epic, with the assumption that the poet and his muse will freely roam throughout the wide fields; but now Statius must face the consequences of choosing the whole life of Achilles as his subject. For the duration of the Scyros episode at least, he must confine his movement, even if reluctantly, to the smaller space of the metaphoric yard and accept the

⁵² See also Uccellini 2012 ad loc. on various usages of this verb; McGill 2020 on *Aen.* 11.496 notes that Vergil's *fremit* in the simile echoes an earlier occurrence of the verb at 11.453, where soldiers clamour for their arms, eager to go into battle.

⁵³ McGill 2020 on *Aen.* 11.494.

harness put on him and his poem by a new muse who teaches movement by „different paths“ (*alios cursus*), which correspond to the „smaller circles“ (*minores gyros*) in *Silvae* 4,7, with the muse holding the lunge (cf. the interpretation of *contrahe* above).

This interpretation of Statius' simile can also retroactively influence how we read its epic models. The similes about horses happily returning from the stable to the open fields can themselves be seen now as generic hints that the coming *aristeia* is the high point of any traditional heroic epic, where the poem comes closest to turning the idea of epic as the quintessentially martial and masculine genre into reality. By implication, however, all other parts of the poem are threatened of looking not perfectly epic, not sufficiently great in comparison to the *aristeia*. It is not a coincidence that both the narrator and some characters in the *Achilleid* repeatedly look forward to the famous duel with Hector⁵⁴ as the culmination of Achilles' heroic career and also as the moment, perhaps, when Statius' plan to write a truly epic biography will come closest to being deemed accomplished.

4 Conclusion

As I have already stated in the introduction, the three spatial metaphors Statius uses in *Silvae* 4,7 are not novel at all: literary 'fields', 'circles', and 'chariot races' can be found in earlier poetry as well. What makes Statius' poem interesting for metapoetic interpretation is, in my view, rather how he combines these well-known elements. By linking the binary opposition 'great field of epic' vs. 'small circles of lyric' with the metaphor of the *circus*, he suggests a more fine-tuned system (corresponding to the lanes of the racing track) in which epic and lyric are just the polar opposites, fencing a number of further genres in-between. Statius' metaphors are thus not limited to describing the relationship between two specific poems, *Silvae* 4,7 and the *Achilleid*, or even Statius' literary *oeuvre*; rather, his metaphors imply a concentric system of relatively smaller and larger genres in which potentially any poetic work can be placed.

The 'literary *circus*' of *Silvae* 4,7, furthermore, does not imply that specific poems belong to one fixed lane or genre only. The metaphor is rather used to suggest that multiple lanes can, or even should, be used during composition. Statius is thus focusing on the issue of generic complexity not in a prescriptive way, dissuading poets from mixing „incompatible“ elements of subject matter, style and genre (as e.g. Horace professedly does in the *Ars poetica*), but rather reflecting on it as apparently standard poetic practice. Furthermore, instead of thinking of such generic complexity as a static feature of a poem (understood as the result of poetic composition) as the metapoetic *impar genus* in Ovid and Statius (see above) may suggest, in *Silvae* 4,7 he implies that generic complexity can also be thought of as a dynamic process, manifested in the decisions poets must make during composition. The competitors in the metaphoric chariot race can

54 *Ach.* 1,6 (narrator); 88 (Neptune); 474 (Greek soldiers); 883 (narrator).

change generic lanes not only when they begin working on a new poem – or suspend working on one in favour of another, as is the case with *Silvae* 4,7 and the *Achilleid* –, but also during the composition of a single poem. Statius' second epic, with its sudden switches between 'epic' and 'elegiac' modes,⁵⁵ is a conspicuous example of this lane- and genre-switching practice, and the simile of the horse reluctantly leaving the fields in *Achilleid* 1 can be interpreted as marking such a moment of generic change. The *Achilleid*, however, as it is pictured in *Silvae* 4,7, also shows that there are risks involved in any poetic decision which results in changing the generic status of a poem.

The metaphor of the *circus* seems to provide a good illustration for two further aspects of the literary process as well. One is intertextuality and the agonistic nature of literary tradition. If the *Achilleid*'s poetic chariot is on the racetrack, it is clearly not alone, but competing against others. The idea of a race may be reinforced by reading the possessive pronouns of the lines in question with added emphasis: it is Statius' muses (*nostris* ... *Camenis*: *silv.* 4,721) and his hero (*meus* ... *Achilles*, 23–24) who are slowed down, not those of other poets, or of Statius' own *Thebaid*. In the earlier epic, Apollo favoured Amphiaraus emphatically instead of Polynices. As competitors, poets and their poems are trying to get ahead of each other by lane-switching – that is, by implementing genre shifts – in the most skillful combination possible in order to have a chance of victory: that is, of achieving literary success, including financial support from their patrons. The manifold intertextual links between the works of the Flavian epic poets, working on their poems more or less simultaneously, can be interpreted as a reflection of such a competition.⁵⁶ But we need not limit our interpretation of the poetic competition to a single genre or period, of course: as we have seen, the lanes in Statius' *circus* can represent different genres, and the performance of each competitor can be compared not only with that of his contemporary rivals, but also his predecessors in the literary *circus*. As Statius himself notes during the chariot race of *Thebaid* 6, old tracks, the visible traces of earlier chariots, are deleted by the new (6,415–416); in Lovatt's words, intertextual „repetition and imitation entail deletion“.⁵⁷

Finally, it would be difficult to imagine a *circus* without an audience. Statius' metaphor can be easily extended to include the readers of literary works (and the audiences at *recitationes*) as well. When Achilles' 'getting stuck' is mentioned in the third person and accompanied by the deictic exclamation *ecce* (23), Statius seems to imagine himself among the spectators of the literary contest, together with Vibius Maximus, even if he, as the addressee of this letter-like poem, is otherwise absent; alternatively, Statius' exclamation could point at a physical copy of the *Achilleid* which the addressee receives to-

55 Cf. Harrison's discussion of Alistair Fowler's distinction between 'genre' and 'mode': Harrison 2007, 16.

56 Scholarly consensus dates Valerius' epic a bit earlier than those of Statius and Silius (but see also Wilson 2013 for at least an early starting date for the *Punica*). Incidentally, the chariot races in the *Thebaid* and the *Punica* are a pair of passages where signs of reciprocal poetic interaction can be detected: see Lovatt 2010. See also Lovatt 2019, 439–443 and Schwameis (forthcoming) for metapoetic readings of the chariot race in *Punica* 16.

57 Lovatt 2005, 28.

gether with *Silvae* 4,7 serving as a cover letter.⁵⁸ The poet and his patron are the first to encounter the poem, even while it is still unfinished, and a select audience can be present at poetic recitations like the one Statius himself imagines as a potential venue for presenting the *Achilleid* (*silv* 5,2,160–163).⁵⁹ The literary *circus*, however, remains open and the literary race goes on even after the death of the author: we too, as modern readers of ancient poetry, can sit in the audience of Statius' literary *circus*.

Bibliography

- Albrecht, M. von (1969), „Ein Pferdegleichnis bei Ennius“, in: *Hermes* 97, 333–345.
- Ambühl, A. (2019), „Intergeneric Influences and Interactions“, in: C. Reitz/S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 167–192.
- Barchiesi, A. (2005), „Masculinity in the 90's. The Education of Achilles in Statius and Quintilian“, in: M. Paschalis (ed.), *Roman and Greek Imperial Epic Poetry*. Herakleion, 47–72.
- Baumann, H. (2019), *Das Epos im Blick. Intertextualität und Rollenkonstruktionen in Martials Epigrammen und Statius' Silvae* (Millennium-Studien 73). Berlin.
- Bell, S. (2014), „Roman Chariot Racing. Charioteers, Factions, Spectators“, in: P. Christesen/D. G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity* (Blackwell Companions to the Ancient World). Malden, MA, 492–504.
- Bernstein, N. W. (2008), *In the Image of the Ancestors. Narratives of Kinship in Flavian Epic* (Phoenix Supplementary Volumes 48). Toronto.
- Bonadeo, A. (2017), „Scattered Remarks about the 'Non-Genre' of Statius' *Silvae*. The Construction of a Minor Canon?“, in: F. Bessone/M. Fucecchi (eds.), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin, 157–166.
- Bright, D. F. (1980), *Elaborate Disarray. The Nature of Statius' Silvae*. Meisenheim.
- Cairns, F. (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh.
- Canobbio, A. (2017), „Bipartition and Non-Distinction of Poetical Genres in Martial: *magnum* vs *parvum*“, in: F. Bessone/M. Fucecchi (eds.), *The Literary Genres in the Flavian Age. Canons, Transformations, Reception* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 51). Berlin, 103–116.
- Coleman, K. M. (1988), *Statius, Silvae IV. Edited with an English Translation, Commentary and Bibliography*. Bristol.
- Cowan, R. (2005), „Introduction“, in: Dilke, O. A. W., *Statius, Achilleid. Edited with Introduction, Apparatus Criticus and Notes*. Cambridge, vii–xxiii (reprint of the 1954 edition).
- Dilke, O. A. W. (1954), *Statius, Achilleid. Edited with Introduction, Apparatus Criticus and Notes*. Cambridge.
- Edwards, M. W. (1991), *The Iliad: A Commentary. Vol. 5, Books 17–20*. Cambridge.
- Feeney, D. (2004), „*Tenui ... latens discrimine*: Spotting the Differences in Statius' *Achilleid*“, in: *MD* 52, 85–105.
- Fitzgerald, W. (2016), *Variety. The Life of a Roman Concept*. Chicago.
- Fordyce, C. J. (1961), *Catullus: A Commentary*. Oxford.
- Gärtner, U./Blaschka, K. (2019), „Similes and Comparisons in the Epic Tradition“, in: C. Reitz/S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 1: Foundations*. Berlin/Boston, 727–772.
- Gibson, B. (2006), *Statius, Silvae 5 edited with an Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford.

⁵⁸ Heslin 2005, 61.

⁵⁹ On *recitatio* and the *Thebaid*, see Kreuz's paper in this volume (p. 127–129).

- Gowers, E. (2021), „Lucan's (G)natal Poem: Statius' *Silvae* 2,7, the *Culex*, and the Aesthetics of Miniaturization“, in: *ClAnt* 40, 45–75.
- Hardie, A. (1983), *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*. Liverpool.
- Harrison, S. J. (2007), *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford.
- Heslin, P. (2005), *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*. Cambridge.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Roman Literature and its Contexts). Cambridge.
- Hinds, S. (2000), „Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius“, in: M. Depew/D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Center for Hellenic Studies Colloquia 4). Cambridge, MA, 221–244.
- Hutchinson, G. (2013), „Genre and Super-Genre“, in: T. D. Papangelis/S. J. Harrison/S. Frangoulidis (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 20). Berlin/Boston, 19–34.
- Laguna Mariscal, G. (2012), „*Stace*, *Édition et commentaire critiques par G. Liberman* (review)“, in: *Mnemosyne* 65 (4/5), 845–849.
- Lovatt, H. (2005), *Statius and Epic Games. Sport, Politics and Poetics in the Thebaid* (Cambridge Classical Studies). Cambridge.
- Lovatt, H. (2010), „Interplay: Silius and Statius in the Games of *Punica* 16“, in: A. Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 155–176.
- Lovatt, H. (2019), „Epic Games: Structure and Competition“, in: C. Reitz/S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 2.1: Configuration*. Berlin/Boston, 409–445.
- McGill, S. (2020), *Virgil, Aeneid book XI*. Cambridge.
- McKeown, J. C. (1998), *Ovid: Amores. Vol. III*. Leeds.
- McNelis, C. (2015), „Similes and Gender in the *Achilleid*“, in: W. J. Dominik/C. E. Newlands/K. Gervais (eds.), *Brill's Companion to Statius* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 189–204.
- Morgan, L. (2010), *Musa pedestris: Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford.
- Nagel, R. (2009), „Statius' Horatian Lyrics: *Silvae* 4,5 and 4,7“, in: *CW* 102, 143–157.
- Nauta, R. R. (2015), „The *recusatio* in Flavian Poetry“, in: R. R. Nauta/H.-J. van Dam/J. J. L. Smolenaars (eds.), *Flavian Poetry* (Mnemosyne Supplements 207). Leiden/Boston, 21–40.
- Newmyer, S. T. (1979), *The Silvae of Statius. Structure and Theme*. Leiden.
- Nisbet, R. G. M./Hubbard, M. (1970), *A Commentary on Horace's Odes, Book I*. Oxford.
- Postgate, J. P. (1906), „Phillimore's *Silvae* of Statius“, in: *CR* 20, 317–324.
- Rebeggiani, S. (2013), „The Chariot Race and the Destiny of the Empire in Statius' *Thebaid*“, in: *ICS* 38, 187–206.
- Ripoll, F./Soubiran, J. (2008), *Stace: Achilleide*. Louvain / Paris.
- Rosati, G. (1992), „L'*Achilleide* di Stazio, un'epica dell'ambiguità“, in: *Maia* 44, 233–266.
- Schwameis, C. (forthcoming), „*Magno clamore triumphat*: Poetik und Politik im Pferderennen der *Punica*“, in: *RhM*.
- Shackleton Bailey, D. R. (2003–2015), *Statius. Vol. 1: Silvae. Vol. 2: Thebaid, Books 1–7. Vol. 3: Thebaid, Books 8–12. Achilleid* (Loeb Classical Library). Cambridge, MA.
- Uccellini, R. (2012), *L'arrivo di Achille a Sciro. Saggio di commento a Stazio Achilleide 1, 1–396*. Pisa.
- Watson, L. C. (2003), *A Commentary on Horace's Epodes*. Oxford.
- Wilson, M. (2013), „The Flavian *Punica*?“, in: G. Manuwald/A. Voigt (eds.), *Flavian Epic Interactions* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 21). Berlin/Boston, 13–27.
- Zeiner, N. K. (2005), *Nothing Ordinary Here. Statius as Creator of Distinction in the Silvae*. New York/London.

Über die Bezüge zwischen Senecas Schrift *De providentia* und Silius Italicus' *Punica*

Während der Schlacht am Trasimenischen See im Frühjahr 217 v. Chr. fiel der punische Seher Bogus, der sich noch ein Jahr zuvor in der Schlacht am Ticinus als Werfer des ersten Speeres hervorgetan hatte. Obwohl er sich in Sicherheit glaubte und ein langes Leben erwartete, musste er sterben (*Pun.* 5,401–409):¹

*Ante omnes iaculo tacitas fallente per auras
occumbit Bogus, infaustum qui primus ad amnem
Ticini rapidam in Rutulos contorserat hastam.
ille sibi longam Clotho turbamque nepotum
crediderat vanis deceptus in alite signis.
sed non augurio Parcarum impellere metas
concessum cuiquam. ruit inter tela cruentis
suspiciens oculis caelum superosque reposit
tempora promissae media iam morte senectae.*

405

Allen voran fiel Bogus, als heimlich durch schweigende Lüfte
flog eine Lanze. Als erster am Unglücksflusse Ticinus
hatte Bogus den mordenden Speer auf die Römer geschleudert,
der für sich doch ein langes Leben und Scharen von Enkeln
hatte erhofft in der Täuschung durch nichtige Zeichen von Vögeln.
Keinem doch ist es erlaubt, durch Wahrspruch den Zielstein zu stürzen,
den ihm die Parzen gesetzt. Er starb, als im Kampfe er blickte
blutunterlaufenen Auges zum Himmel und mitten im Tod schon
an das Versprechen langen Lebens die Götter gemahnte.²

Als Erklärung für seinen Tod bemüht Silius Italicus die Vorstellung vom Lebensfaden, den die Parzen für jeden Menschen spinnen und zu einem bestimmten Zeitpunkt abschneiden. Dieses Konzept wird als gegeben angenommen und nicht hinterfragt. Bogus muss sterben, denn keiner kann sich seinem vorbestimmten Ende entziehen. Der Hinweis auf die Grenze, die von den Parzen gesetzt wurde und die kein Mensch überschreiten darf, ist die mythologische Umschreibung für das philosophische Konzept der Vorsehung (*providentia*). Diese Vorstellung durchzieht die gesamten *Punica*, wie gleich noch näher zu zeigen sein wird.

¹ Textgrundlage für Zitate aus den *Punica*: Delz 1987. Neben der schon etwas in die Jahre gekommenen deutschen Übersetzung von Rupprecht 1991 wurde auch die erst jüngst erschienene englische Übersetzung von Augoustakis/Bernstein 2021 immer wieder zu Rate gezogen.

² Übersetzung: Rupprecht 1991 Bd. 1, 163.

1 Vorsehung und Stoa

Vorsehung (oder modern: universeller Determinismus) spielte v.a. in der stoischen Philosophie eine bedeutende Rolle.³ Chrysipp hatte es in seinem mehrere Bücher umfassenden Traktat *Über die Vorsehung und die Götter* behandelt⁴ und ging dabei von einem allumfassenden Universum aus, das alles enthält, das existiert. Im Zentrum des Universums und gleichzeitig auf alle seine Teile verteilt befindet sich die Vernunft (νοῦς), ganz so wie die Seele auf die Teile des Körpers verteilt sei. Dabei hätten manche Teile des Universums mehr Anteil am νοῦς, andere weniger. Doch die Vernunft erkämpfe sich mit der Zeit auch in diesen ihr ferner stehenden Bereichen ihr Recht, was mit dem Bild des Entflammens (ἐκπύρωσις) beschrieben wird. Aus diesem Feuer verdichte sich dann neue Materie, die weniger Anteil an der Vernunft hat, und der Prozess beginne von Neuem. Dieser Vorgang im Universum gehe notwendigerweise vor sich, er sei vom Schicksal determiniert.

Im großen Kontext der stoischen Vorsehung ist die Lehre von den notwendigerweise widerstreitenden Elementen wesentlich: Gäbe es nicht für jedes Positive ein Negatives, würde nichts existieren, denn nur so kann die universelle Harmonie funktionieren. Mit dieser Vorstellung gelang es den Stoikern, die Existenz des Bösen in der Welt zu relativieren: Das Übel gab es nur in Bezug auf das Gute. Aus dem Werk *Über die Vorsehung* des Philon von Alexandria lässt sich Chrysipps These rekonstruieren, dass alles in der Welt eng miteinander verbunden sei. Die Vorsehung sei dabei die Weltseele, deren Aufgabe darin bestehe, die Menschheit zu korrigieren und zu bessern, und die sich zu diesem Zweck bestimmte Naturphänomene, nicht zuletzt Naturkatastrophen, zunutze mache. Auch wenn es so scheint, als ob äußere Unbilden die Gerechten und die Ungerechten in gleicher Weise treffen, ist der Weise doch in Wirklichkeit nicht davon betroffen: Er ist ruhig und genügt sich selbst. Sogar der Tod schreckt ihn nicht.

Wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird, greift Silius Italicus dieses Thema in seinen *Punica* affirmativ auf und legt dabei den Fokus ganz speziell auf eine Frage: Wenn alles vorherbestimmt ist und nach einem göttlichen Plan abläuft, wie kann es dann sein, dass den Römern so viel Böses widerfährt?

2 Providentia in den Punica

Über Elemente der stoischen Philosophie in den *Punica* wurde wiederholt geschrieben. Bereits Michael von Albrecht behandelt sie immer wieder, wenn er über den Charakter

³ Es gibt zahlreiche Einführungen zur stoischen Philosophie, die immer auch einen Abschnitt zur Vorsehung enthalten. Exemplarisch seien hier genannt Pohlenz 1959, 98–101; Forschner 1995, 98–104; Frede 2003; Sellars 2006, 99–104.

⁴ Vgl. SVF Bd. 2, 604f., 623, 633f., 644, 687, 1000, 1023, 1049, 1169, 1170.

bestimmter Figuren des Gedichtes schreibt.⁵ Einschlägig sind die Aufsätze von Margarethe Billerbeck („Aspects of Stoicism in Flavian Epic“ bzw. „Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit“) und K. O. Matier („Stoic Philosophy in Silius Italicus“).⁶ Matier geht zunächst externen Hinweisen und Aussagen über Silius' philosophische Überzeugung nach, ehe er sich den Feldern ‚Selbstgenügsamkeit der *virtus*‘, ‚Hercules als idealer stoischer Weiser‘ und Vorhersehung und Göttlichkeit der Seele des Menschen zuwendet. In der Forschung hat sich in der Folge eine Debatte darüber entwickelt, ob die *Punica* insgesamt als stoisches Epos gesehen werden können.⁷ Diese große Frage soll und kann im Rahmen dieses Beitrages nicht entschieden werden; mit dem Aspekt der *providentia*, der hier vertieft wird, ist allerdings eindeutig ein bei Silius stoisch verstandenes philosophisches Konzept in den *Punica* präsent.

Alles in der Welt läuft nach einem übergeordneten Plan, nicht zufällig ab. Das stellt Silius bereits im Proömium seines Gedichtes fest: Er wolle nicht nur erzählen, was sich im Einzelnen zugetragen hat, sondern er werde auch den göttlichen Plan, der hinter all dem steht, zu erkennen geben (*fas aperire mihi superasque recludere mentes: Pun. 1,19*). Es wird sich zeigen, dass mit den *superas mentes*, die hier angesprochen wurden, nicht in erster Linie die Handlungen der Götter gemeint sind, die häufig in das Geschehen eingreifen, sondern dass Silius zeigen will, welchem Plan auch diese in die Welt der Menschen eingreifenden Götter unterworfen sind. Der Ausdruck, der dafür meistens, aber nicht ausschließlich gebraucht wird, ist *fatum* (bzw. der Plural *fata*).⁸

Die Menschen haben keine unmittelbare und direkte Einsicht in das *fatum*, was von Anfang an klar gemacht wird. In der Szene am Beginn des ersten Buches, in der Hannibals Vater Hamilcar seinen Sohn auf den Krieg gegen die Römer einschwört, stellt er es als eine Möglichkeit dar, dass schon er selbst die Schmach der drückenden Verträge von Karthago abwenden könne; aber wenn es das *fatum* anders wolle (*si fata negarint: Pun. 1,107*), müsse sein Sohn dies übernehmen.⁹ Letztlich weiß er aber weder, wozu das Schicksal ihn selbst, noch wozu es seinen Sohn bestimmt hat. Dazu passend heißt es am Ende eines langen Kataloges an Qualitäten Hannibals (*Pun. 1,242–267*), dass er den Kampf mit dem *fatum* aufnehmen wolle (*ergo instat fatis: Pun. 1,268*),¹⁰ aber ob er darin erfolgreich sein werde, darüber weiß Hannibal, genauso wie der Leser zu diesem frühen Zeitpunkt, nichts.

⁵ Vgl. von Albrecht 1964, passim.

⁶ Vgl. Billerbeck 1985; Billerbeck 1986; Matier 1990. Ebenfalls ein einschlägiger Beitrag ist Bassett 1966, der stoische Elemente in den *Punica* v.a. an der Figur des Hercules festmacht. Trotz des einschlägigen Haupttitels ist der Beitrag von Auhagen 2006 weniger eine allgemeine Untersuchung zu stoischen Zügen der *Punica*, als vielmehr eine Detailinterpretation von *Pun. 11,155–258*.

⁷ Eine konzise Rekonstruktion dieser Debatte bietet Dominik 2010, 429 f.

⁸ Grundsätzliche Überlegungen zu den *fata* im Epos, v.a. bei Vergil und Silius, bietet Lefèvre 2006, 275–279, wobei ihn besonders das Verhältnis zwischen Vorbestimmtheit und menschlicher Willensfreiheit interessiert.

⁹ V.a. zu den starken *Aeneis*-Bezügen in dieser Stelle vgl. Ganiban 2019, 79 f.

¹⁰ Zu dieser Stelle vgl. Lefèvre 2006, 278.

Über das ganze Gedicht hinweg finden sich Einsprengsel, die auf diese unabwendbare Macht des *fatum* hinweisen: Wenn sich in der rückschauenden Erzählung zum Ersten Punischen Krieg und zum Abenteuer am Bagra da Aens auf der Flucht vor der gewaltigen Schlange auf einen Baum zu retten versucht, kann er seinen Tod dadurch dennoch nicht abwenden, denn die *fata* wollten es so (*sed fata trahebant*: *Pun.* 6,191). Derartige Hinweise finden sich vom individuellen Geschick – wie hier bei Aens – bis hin zum großen Schicksal Roms: Proteus sagt Rom eine nie endende Herrschaft voraus und bemüht dabei wieder das Bild vom Faden der Parzen (*hic regna et nullae regnis per saecula metae* / [...] *currit dum immobile filum*: *Pun.* 7,478 f.). Jupiter selbst spricht später von den feststehenden Gesetzen der Parzen (*fixas Parcarum* [...] *leges*: *Pun.* 9,475). Von eben diesen Gesetzen der Parzen ist auch die Rede, als sich die Römer nach der verlorenen Schlacht bei Cannae dazu entschließen, sogar Sklaven zu bewaffnen, um die Stadt zu verteidigen (*infixum est Aeneia regna* / *Parcarum in leges quacumque reducere dextra*: *Pun.* 10,643 f.); gemeint ist mit den *Aeneia regna* freilich die unumstrittene Herrschaft über die Welt. Eine der Parzen, Atropos, ist in *Pun.* 17,119 f. sogar in Aktion zu sehen, wie sie den Lebensfaden des Syphax abschneidet. Wenn Juno ihrem Gatten gegenüber Wünsche äußert, so bemüht sie sich darum, dass ihre Wünsche nicht dem Willen der Parzen widersprechen (*nil fila sororum* / *adversus posco*: *Pun.* 17,361 f.); denn früher, als sich Pallas und Juno mit widerstreitenden Anliegen an Jupiter gewandt hatten, musste er sie mit dem Hinweis enttäuschen, sie stelle sich gegen das *fatum* (*certatis fatis*: *Pun.* 9,543), in das er Einblick habe (*fata cano*: *Pun.* 9,548); dann sagt er ihnen den Sieg Scipios voraus. – Wenn auch nicht so umfassend wie Jupiter, erlangt doch auch Juno Kenntnis von den Plänen des Schicksals.¹¹ Als Hannibal nach der für ihn so erfolgreichen Schlacht von Cannae den Beschluss fasst, nun Rom anzugreifen, hält ihn Juno, die explizit als *haud inscia fati* (*Pun.* 10,338) bezeichnet wird, davon ab; Hannibals Wünsche seien nichtig (*futile votum*: *Pun.* 10,339), die Mauern Roms seien ihm verwehrt (*vetitos* [...] *muros*: *Pun.* 10,349).

Von vornherein haben die Figuren des Epos keine Einsicht in das Schicksal, aber sie erhalten von Zeit zu Zeit gewisse Hinweise darauf. Auf diese anfängliche Unwissenheit weist Silius etwa durch einen Erzählerkommentar hin, wenn er beherzt ausruft, dass Hannibal keine Ahnung hat, was ihm noch bevorsteht (*nescius heu, quanto superi maiora moverent*: *Pun.* 4,702). Die (epische) Dichtung hat eine Reihe von Techniken entwickelt, um verlässliche Voraussagen und Einblicke in das Schicksal in die Handlung einzubauen: Dazu zählen etwa Träume,¹² Orakel, Prophezeiungen von Sehern oder einfachen Menschen¹³ oder Prodigien. Hier werden Teile des Schicksalsplanes bestimmten Handlungsträgern offenbart. Mitunter wird es explizit ausgesprochen, dass sich Figuren der Handlung aktiv darum bemühen, das *fatum* zu erkennen; doch die

¹¹ Zum Verhältnis zwischen den *fata* und Juno in den *Punica* vgl. Lefèvre 2006, 279–284.

¹² Zu den Träumen im antiken Epos vgl. Khoo 2019, dort speziell zu den *Punica* S. 587–589.

¹³ Gemeint ist hier beispielsweise die warnende Vorausschau des *miles* (*Pun.* 8,658) vor der Schlacht von Cannae. Sie ist nur eines von mehreren *omina*, die die Götter vorab zu erkennen gaben (*talia venturae mittebant omina pugnae* / *Ausoniis superi*: *Pun.* 9,178 f.). Vgl. Fulvius in *Pun.* 11,114–116.

Menschen können diese Einsichten nicht erzwingen. Am Beginn des fünften Buches führen mehrere Hinweise (Vogelschau, Stieropfer) trotz der korrekten Deutung durch den Seher Corvinus nicht dazu, dass Flaminius die richtigen Schlüsse zieht. – Vieles gelingt aber auch: So wird nach der Einnahme und Zerstörung Sagunts Bostar ausgesandt, um vom Orakel des Hammon seine Zukunft zu erfahren (*praenoscerre fata: Pun.* 3,7). Dem Orakel wird genau diese Fähigkeit zugesprochen (*fatidico pandit venientia saecula luco: Pun.* 3,11).¹⁴ Solche Blicke in die Zukunft können auch nichtig und eitel sein; Hannibal etwa blickt auf seinen kleinen Sohn und wünscht sich für ihn, dass auch er dereinst den Römern große Probleme bereiten werde (*ni praesaga meos ludunt praecordia sensus / ingens hic terris crescit labor: Pun.* 3,74f.). Durch den diese Passage einleitenden Konditionalsatz wird schon angedeutet, dass die *praesaga praecordia* Hannibals möglicherweise nicht das verlässlichste Werkzeug sind, um zu erkennen, welches Schicksal dem Sohn vorherbestimmt ist. Einblicke in das *fatum* können verkürzt und dunkel sein: Bostar bringt etwa das Orakel zurück, dass die Römer nie ohne Sorge sein können, solange Hannibal noch lebt (*nec ponet pubes umquam Saturnia curam / dum carpet superas in terris Hannibal auras: Pun.* 3,711f.).¹⁵ Eine wichtige Passage für die Idee der *providentia* in den *Punica* ist auch die Prophezeiung der Sibylle im 13. Buch (*Pun.* 13,504–515);¹⁶ hier lernt Scipio sein eigenes und das damit eng verbundene Schicksal der Römer kennen (*tua deque tuis pendentia Dardana fatis: Pun.* 13,504), wobei die Voraussage nicht über das Ende des Krieges und Scipios Rolle darin hinausgeht. Konkreter wird sie, wenn es um das künftige Schicksal Hannibals geht, den sie weit über seine Niederlage in Zama hinaus verfolgt (*Pun.* 13,875–893).¹⁷

Nach der Deutung eines Vogelzeichens durch Liger (*Pun.* 4,122–130) weiß Scipio, dass Hannibal zwar 16 Jahre lang in Italien Beute machen wird, dass es ihm, Scipio, aber dann vergönnt sein werde, Karthago einzunehmen (*postrema subactae / fata [...] Libyae: Pun.* 4,129f.). Dasselbe Vogelzeichen wird Hannibal von seinem Seher Bogus in ganz anderer Weise gedeutet, was zeigt, dass die Interpretation solcher Zeichen in der epischen Welt alles andere als sicher ist. Später erweist sich Bogus erneut als unzuverlässiger Seher.¹⁸ Wie eingangs erwähnt, ging er mit Blick auf sein eigenes Leben aufgrund eines Vogelzeichens davon aus, dass es lange dauern werde, doch dann wird er in der Schlacht von einer Lanze durchbohrt. Der Erzähler stellt klar: Sich gegen das zu stemmen, was die Parzen bestimmt haben, sei niemandem erlaubt (*Pun.* 5,404–407):

¹⁴ Zu einer Interpretation der gesamten Szene ‚Hannibal in Gades‘ vgl. Gibson 2005.

¹⁵ Je nach Deutung der Worte *in terris* (*Pun.* 3,712) lässt sich dieses Orakel unterschiedlich verstehen: Es könnte ganz allgemein bedeuten, dass sich die Römer zu Lebzeiten Hannibals fürchten müssen, oder nur, solange er sich „in ihren Ländern“ aufhält. Bekanntlich war Hannibal am Ende des Krieges gezwungen, Italien zu verlassen, um mit seinem Heer die eigene Stadt Karthago zu verteidigen; somit war die unmittelbare Gefahr für Rom gebannt.

¹⁶ Vgl. von Albrecht 1964, 45.

¹⁷ Zum homerischen Vorbild dieser Szene vgl. Klaassen 2010, 103.

¹⁸ Zu den zwei unterschiedlichen Deutungen des Zeichens vgl. von Albrecht 1964, 80; Marks 2010, 133.

*ille sibi longam Clotho turbamque nepotum
crediderat vanis deceptus in alite signis.
sed non augurio Parcarum impellere metas
concessum cuiquam.*

405

... der für sich doch langes Leben und Scharen von Enkeln
hatte erhofft in der Täuschung durch nichtige Zeichen von Vögeln.
Keinem doch ist erlaubt, durch Wahrspruch den Zielstein zu stürzen,
den ihm die Parzen gesetzt.¹⁹

Verlässliche Vorhersagen erhält der junge Scipio von Mars: Dieser begegnet ihm in der Schlacht und kündigt ihm, dass er dereinst Karthago erobern und die Karthager zu einem Bündnis zwingen werde (*Carthaginis arces / excindes [...] Tyriosque ad foedera coges: Pun. 4,472f.*).

Wie gefährlich es ist, innerfiktionale Voraussagen nicht ernst zu nehmen, zeigt die Figur des Flaminius, der letztlich die Schuld für die römische Niederlage am Trasimenischen See trägt. Er hätte durch Zeichen erkennen können, dass es besser gewesen wäre, nicht zu kämpfen, doch in einer Rede weist er alle Warnungen als leeren Aberglauben (*vana superstitio: Pun. 5,126*) zurück. Diese Einstellung muss er in der Folge büßen. Als Flaminius am Ende des Buches in einer ungemein bewegenden Szene fällt, tritt Hannibal an seinen Leichnam heran und zeigt eine andere Methode, wie die Figuren des Gedichtes Einblick in die Pläne des Schicksals erlangen: Er stellt eine Vermutung darüber an, dass dem römischen Volk die Weltherrschaft beschieden sein wird (*et vereor, ne, quae tanta creat indole tellus / magnanimos fecunda viros, huic fata dicarint / imperium, atque ipsis devincat cladibus orbem: Pun. 5,674–676*). Der große Gegner Roms hat also mehr Einsicht als sein glückloser Feldherr. Solcher Vorahnungen kann sich aber auch Scipio bedienen: Vor der Schlacht gegen Hasdrubal ist er davon überzeugt, dass er die Karthager besiegen wird und verlässt sich dabei auf seine *praescia mens* (*Pun. 16,89*).

Silius bedient sich auch der Technik, bestimmte die Zukunft erkennen lassende Handlungen mit expliziten Aussagen des Erzählers zu verbinden: Vor der Schlacht von Cannae weisen zahlreiche ungünstige *omina* auf die bevorstehende Gefahr hin (*Pun. 8,624–655*). Aber schon vor diesen Zeichen wählt Silius für den Wall der Stadt und für die Feldzeichen, die dort aufgestellt werden, Adjektive, die auf die Schicksalhaftigkeit dieses Ortes hinweisen (*defigunt diro signa infelicia vallo: Pun. 8,623*). Feldzeichen, die vom Erzähler als *infelicia* gebrandmarkt wurden, können keinen Sieg davontragen. Ähnlich wird das Meer, in dem Daphnis den Tod finden wird, von allem Anfang an als *infidus* bezeichnet (*infido marmore: Pun. 14,464*).

Zwischen der menschlichen Sphäre, in der man keinen unmittelbaren Einblick in das Schicksal hat, und dem feststehenden *fatum* wirken zahlreiche Mächte, die es den Menschen schwierig machen, ihr Schicksal zu erkennen. Allen voran ist es Fortuna, das Glück, das den Menschen gewogen sein kann oder auch nicht, das aber nichts über den letzten Plan des *fatum* aussagt. Hannibal weiß sich nach der Zerstörung Sagunts von

¹⁹ Übersetzung Rupprecht 1991 Bd. 1, 163.

Fortuna unterstützt, ist sich aber auch bewusst, dass sich diese Unterstützung schnell ändern kann (Hannibal zu seiner Frau: *si promissum vertat Fortuna favorem / laeva que sit coeptis*: *Pun.* 3,93 f.).

Über das gesamte Epos verstreut finden sich explizite Aussagen über das Phänomen der *providentia*, das von Silius als gegeben vorausgesetzt wird. Er baut diese Hinweise in die Passagen ein, die vom allwissenden Erzähler gesprochen werden, und er legt sie gewissen Personen in den Mund. Um seine Gattin zu trösten, sagt Hannibal etwa einmal: *et pace et bello cunctis stat terminus aevi / extremumque diem primus tulit* (*Pun.* 3,134 f.), d. h. er tröstet sie mit dem Hinweis darauf, dass für jeden Menschen bereits am ersten Tag seines Lebens der Todestag festgesetzt ist, komme dieser nun im Krieg oder im Frieden.²⁰ – In der Schlacht am Ticinus kämpften aus Sparta stammende Drillinge voller Tatendrang im punischen Heer mit, doch es heißt von Anfang an, dass sie nicht mehr nach Sparta zurückkommen würden (*sed Spartam penetrare deus [...] negarunt*: *Pun.* 4,365). Ihnen stehen römische Drillinge gegenüber, die ebenfalls nicht mehr in ihre Heimat Aricia, berühmt für den See und den Altar der Diana, zurückkehren sollen (*non dabat ultra / Clotho dura lacus aramque videre Dianae*: *Pun.* 368 f.). Die Vorsehung, der sich beide Drillingspaare unterwerfen müssen, wird einmal unbestimmt als Gottheit (*deus*) bezeichnet, einmal mit der mythologischen Figur der Klotho, einer der Parzen, die es in der Hand haben, den Lebensfaden der Menschen abzuschneiden.

In einem durch die Interjektion *heu* klar gekennzeichneten Erzählerkommentar ruft Silius aus, dass es sinnlos sei, sich gegen das Schicksal zu stellen und dass selbst die Götter sich nicht dagegen auflehnen können (*heu vani monitus frustra que morantia Parcas / prodigia! heu fatis superi certare minores!*: *Pun.* 5,75 f.). Dadurch, dass der Erzähler sich hier in der 1. Person an seine Leserschaft wendet, bekommt die Aussage noch größeres Gewicht, als wenn er sie einer seiner Figuren in den Mund gelegt hätte. Denn so kann sie als für die gesamte Erzählung gültig betrachtet werden.

Es gibt weitere Stellen im Epos, in denen die Vorstellung, dass selbst die Götter nicht über dem *fatum* stehen, bekräftigt wird. Im Rahmen der Schlacht am Trasimenischen See, bei der einige Götter mitkämpfen, müssen sie sich schließlich beugen: *avertere dei vultus fatoque dederunt / maiori non sponte locum* (*Pun.* 5,201 f.). Schließlich wird auch die Vernichtung Karthagos im Dritten Punischen Krieg als Plan des *fatum* ausgewiesen (*non longa supersunt / fata urbi, venietque pari sub nomine ductor; / qui nunc servatas evertat funditus arces*: *Pun.* 17,373–375; vgl. 17,385 f.).

Soviel zur allgemeinen Präsenz der Idee von *providentia* im Epos. Sie erfüllt aber für die Erzählung noch eine konkretere Rolle: Es gibt mehrere Stellen in den *Punica*, in denen Silius ausdrücklich ausspricht, welchen Plan das Schicksal durch all die siegreichen Aktionen Hannibals verfolgt. Rom hat seine alte Tapferkeit verloren und muss nun durch einen starken Feind wieder zu alter Stärke und Kraft angespornt werden. Da-

²⁰ Diese Verse wurden im Laufe der Überlieferung zum geflügelten Wort. Leon Battist Alberti zitiert sie in seinen *Intercentales* in Buch 8 zusammen mit anderen Versen über die Unausweichlichkeit des Schicksals.

durch wird dieser Aspekt der Vorsehung (Maßnahmen zur Korrektur und Besserung der Menschen) zu einer wesentlichen Motivation des Gedichtes: Im dritten Buch der *Punica* macht der Erzähler am Beginn eines Auftrages, den Jupiter dem Götterboten erteilt, unmissverständlich klar, welche Ziele er damit verfolgt (*Tum pater omnipotens gentem exercere periculis / Dardaniam et fama saevorum tollere ad astra / bellorum meditans priscosque referre labores*: *Pun.* 3,163–165). Es geht ihm darum, durch Gefahren (*pericula*) und Mühen (*labores*) die Römer zu trainieren (*exercere*) und abzuhärten. Der Krieg ist ein Mittel, das das Schicksal einsetzen kann, um eine Verbesserung oder Korrektur vorzunehmen.

Ebenfalls im dritten Buch findet sich die berühmte Unterredung zwischen Venus und Jupiter (*Pun.* 3,557–630), die die Unterredung zwischen Jupiter und Venus im ersten Buch der *Aeneis* (*Aen.* 1,223–296) nachahmt.²¹ Wie schon bei Vergil beginnt dieses Gespräch damit, dass sich Venus um die Römer, die ihrem Schutz anvertraut sind, Sorgen macht; bei Silius aber hat sie einen gewissen Informationsvorsprung, denn sie kennt bereits die Prophezeiung, die ihr Jupiter in der *Aeneis* gegeben hat, spricht sie doch von Rom als *a te concessa [...] urbe* (*Pun.* 3,562). Jupiter beruhigt sie und erklärt ihr, dass die versprochene römische Herrschaft unangetastet bleibt. Vielmehr wolle er die Römer durch diesen Krieg prüfen und festigen (*hac ego Martis / mole viros spectare paro atque expendere bello*: *Pun.* 3,573 f.).²² Ausführlich stellt er nun dar, was ihn im Augenblick an den Römern stört und warum er sich zu dieser Aktion veranlasst fühlt (*Pun.* 3,575–581):

gens ferri patiens ac laeta domare labores 575
paulatim antiquo patrum desuescit honori,
atque ille, haud umquam parcus pro laude cruoris
et semper famae sitiens, obscura sedendo
tempora agit mutum volvens inglorius aevum
sanguine de nostro populus, blandoque veneno 580
desidia virtus paulatim evicta senescit.

Schwertgewohntes Volk, das fröhlich die Arbeit bewältigt,
 das entwöhnt sich allmählich des alten Ruhmes der Ahnen.
 Und wer niemals der Achtung wegen mit Blute gespart hat,
 immer nach Ehre gedürstet, lebt nun die Tage in Dumpfheit,
 sitzt nur da, und ruhmlos bringt er in Ruhe die Zeit hin.
 Volk von meinem Geblüt und Tapferkeit, die durch den Giftstoff
 süßen Müßigganges zerstört, sie verkümmern allmählich.²³

Jupiter ist sich dessen bewusst, dass die Prüfungen, die vor den Römern liegen, eine große Herausforderung darstellen (*magnae molis opus multoque labore parandum*: *Pun.* 3,582), aber letztlich werde alles dazu führen, dass Rom aus all diesen Übeln noch stärker hervorgeht (*maxima rerum / nobilior sit Roma malis*: *Pun.* 3,584 f.). Mit P. Cor-

²¹ Vgl. Ahl/Davis/Pomeroy 1986, 2504; Tipping 2010, 196.

²² Zum Aspekt des Prüfens durch das Schicksal vgl. von Albrecht 1964, 17.

²³ Übersetzung Rupprecht 1991 Bd. 1, 99.

nelius Scipio Africanus nennt er ihr sogar den Mann, der letztlich den Krieg zu einem für Rom glücklichen Ende bringen wird (*Pun.* 3,590–593). Der letzte Teil der Prophetie ist dann einem Ausblick in die Zeit der Flavier gewidmet, der in einem anderen Zusammenhang zu interpretieren ist.

In beiden Stellen des dritten Buches wird klargestellt, dass das Schicksal Roms vorherbestimmt ist: Rom wird weithin herrschen, und seine Herrschaft wird kein Ende haben. Der bevorstehende Krieg gegen Hannibal verfolgt vor diesem Hintergrund ein explizit genanntes Ziel: Die Römer, die von alter Stärke abgewichen sind, müssen wieder auf Kurs gebracht werden. Damit die Leser der *Punica* diesen Grundgedanken nicht aus dem Blick verlieren, wird er immer wieder aufgegriffen. Vor dem Ausbruch der Schlacht von Cannae baut Silius einen Musenanruf ein und betont, auch wenn er jetzt großes Leid für Rom besingen müsse, sei das letztlich doch der Weg zu großem Glück; die Götter mögen die Römer aber in Zukunft nicht mehr auf eine so harte Probe stellen (*verum utinam posthac animo, Romane, secunda, / quanto nunc adversa, feras! sitque hactenus, oro, / nec libeat temptare deis an Troia proles / par bellum tolerare queat: Pun.* 9,346–349). Als es dann am Ende für die Römer darum geht, noch ein letztes Mal in Afrika in die Schlacht zu ziehen, erinnert Scipio daran, dass Jupiter selbst ihnen dies als letzte Aufgabe stelle (*nunc ultimus actis / restat Carthago nostris labor. hoc sator aevi / Iuppiter aeterni monet: Pun.* 16,663–665, vgl. 16,672). Schließlich kommt die Darstellung wieder auf die Ausgangslage zurück: Die Herrschaft Roms sei beschlossen (*fatalia regna: Pun.* 17,347), deswegen müsse der Krieg (und auch das Gedicht) jetzt ein Ende finden, so Jupiter (*ad finem ventum: Pun.* 17,356).

Dass der Plan des Schicksals aufgeht, zeigt sich bereits in der ersten Szene des vierten Buches: Als sich nach Hannibals Alpenüberquerung in ganz Italien die Angst vor einem bevorstehenden Krieg verbreitet, machen sich alle daran, den Rost von den Schwertern zu kratzen (*detersa rubigine: Pun.* 4,12) und längst verfallene Verteidigungsanlagen wieder in Schuss zu bringen (*quibus est luctata vetustas: Pun.* 4,20). Dass die Abkehr vom falschen Verhalten, das sich eingeschlichen hat, nicht nur Mühen bereitet, sondern die Römer tatsächlich wieder aufrichtet, belegt die Formulierung *magnos tollunt animos* (*Pun.* 4,36). Als Fabius den römischen Soldaten seine Verschleppungstaktik näherbringt, lehrt er sie durch ihren Gehorsam gleichzeitig wieder, mutig und selbstbewusst nach der Herrschaft zu greifen (*summumque decus, quo tollis ad astra / imperii, Romane, caput, parere docebat: Pun.* 7,94f.).²⁴ Dasselbe Bild wird verwendet, als die Römer eine positive Antwort vom delphischen Orakel erhalten: Sie fassen wieder Mut und richten ihr Haupt auf (*exanguis rursus tollebat ad aethera vultus: Pun.* 12,319).²⁵

Bei der Vielzahl an Stellen, die sich in den *Punica* mit dem Phänomen der *providentia* in Verbindung bringen lassen, fällt auf, dass sich Silius sehr stark auf einen Aspekt beschränkt. Ihn kümmert die Frage, warum guten Menschen, hier konkret den

²⁴ Zu dieser Stelle im Kontext des gesamten 7. Buches der *Punica* vgl. Fucecchi 2010, 223.

²⁵ Vgl. Marks 2010, 140 und 148.

Römern, so großes Unheil widerfahren kann, wenn doch alles vorherbestimmt ist. Er greift die Lösung auf, die ihm die stoische Philosophie seit Chrysipp anbietet: Durch schlimme Erfahrungen will das Schicksal die guten Menschen prüfen, abhärten und gegebenenfalls wieder auf den rechten Weg zurückführen. Mit dieser sehr fokussierten Sicht auf die Vorsehung steht Silius nicht alleine da: Seneca verfolgt in seiner Schrift *De providentia* denselben Ansatz.

3 Senecas Dialog *De providentia*

Unter Senecas kleineren philosophischen Schriften findet sich der möglicherweise unvollständig überlieferte Traktat *De providentia*.²⁶ Wie bekannte andere Schriften Senecas ist auch diese Lucilius gewidmet, der zu Beginn angesprochen wird. Einleitend stellt Seneca klar, dass es sich bei der Vorsehung um ein allumfassendes Thema handelt, das sich eine detaillierte Darstellung verdient. In dieser Schrift wolle er aber nur auf eine ganz konkrete Frage antworten, die ihm Lucilius zur Beantwortung vorgelegt hatte: Wenn alles vorherbestimmt ist, warum passieren dann guten Menschen schlechte Dinge (*Quaesisti a me, Lucili, quid ita, si providentia mundus regetur, multa bonis viris mala acciderent: prov. 1,1*). Während für eine umfassende Darstellung der stoischen Lösung des Problems Ausführungen zum Kosmos und seiner Leitung durch eine Weltseele notwendig wären, beschränkt sich Seneca jedoch im Folgenden darauf, zu zeigen, dass rechtschaffene Menschen von Unbilden nicht gequält, sondern vom Schicksal geprüft und gebessert werden. Dazu passt es, dass der Titel *De providentia* eine moderne Schöpfung ist, während die Schrift in der Antike unter dem Titel *Quare bonis viris multa mala accidunt, cum sit providentia* kursierte;²⁷ dieser vielleicht etwas sperrigere Titel bringt die Grundfrage der Schrift besser auf den Punkt.

Die zentrale Überlegung in Senecas Schrift lautet also, dass es Übel nur deswegen gibt, damit gute Menschen geprüft und im Fall des Falles korrigiert und wieder auf den rechten Weg gebracht werden. Diese Argumentation zieht sich durch die gesamte Schrift. Von Beginn an heißt es, dass es die Götter gut mit den Menschen meinen, selbst wenn sie ihnen schlimme Dinge schicken (*in gratiam te reducam cum dis adversus optimos optimis: prov. 1,5*), aber sie wollen sie prüfen und abhärten (*bonum virum in deliciis non habet, experitur indurat, sibi illum parat: prov. 1,6*). Somit kommt es zu einer regelrechten Umwertung der Dinge: Während alle Unbill als Möglichkeit, sich zu bessern, gesehen werden soll (*omnia adversa exercitationes putat: prov. 2,2*), ist Muße als eine Art Strafe zu sehen, denn ohne Herausforderung kann man sich nicht beweisen; hat man keinen adäquaten Gegner, erschlappt alle Tapferkeit (*marcet sine adversario virtus: prov. 2,4*). Gerade weil die Gottheit die Menschen liebt (*deus ille bonorum amantissimus: prov.*

²⁶ Textgrundlage: Reynolds 1977; Viansino 1988 mit eigener Paginierung für *De providentia*; Dionigi 1994. Für eine knappe und präzise Übersicht der Forschungslage zur Schrift *De providentia* vgl. Scott Smith 2014. Vgl. Sellars 2006, 102.

²⁷ Vgl. Lact. *inst.* 5,23,11.

2,7), werden sie mit Situationen konfrontiert, in denen sie sich beweisen müssen (*fortunam illis cum qua exerceantur adsignat: prov. 2,7*). Seneca zitiert den Kyniker Demetrios, der gesagt haben soll, es gebe nichts Unglücklicheres als einen Mann, dem niemals etwas Schlechtes widerfahren ist. Denn so hätte er sich nie erproben können (*non licuit enim illi se experiri: prov. 3,3*). Ein großer Mann zeige sich darin, dass er die Möglichkeit hatte, sich und seine Tapferkeit zu beweisen (*facultatem exhibendae virtutis: prov. 4,2*). Elend sei daher derjenige, der niemals elend war (*miserum te iudico, quod numquam fuisti miser: prov. 4,3*). Elend wird somit umdefiniert zu einer Gelegenheit, seine Tapferkeit zu zeigen (*calamitas virtutis occasio est: prov. 4,6*). Wen Gott also liebt, den prüft er (*hos itaque deus quos probat, quos amat, indurat recognoscit exercet: prov. 4,7*). Diese Prüfungen des Schicksals treffen aber nicht alle, sondern nur die Besten (*generosos spiritus deus temptat: prov. 4,12; labor optimos citat: 5,4; probat miseria fortes viros: 5,9*).

Diese Dichte an Belegen zeigt, dass es Seneca bei all den möglichen Punkten, die er beim Thema Vorsehung hätte behandeln können, in erster Linie darum ging, zu zeigen, dass Katastrophen und Notlagen für gute Menschen keine Übel sind, sondern als Prüfungen des Schicksals verstanden werden müssen. Hierin trifft er sich mit Silius Italicus, wohlgerne nicht nur in der Lehre an sich, sondern in der starken Betonung dieses Aspektes der *providentia*. Da diese Übereinstimmung erkannt ist, ist es legitim weiterzufragen, ob sich zwischen den beiden Werken, so unterschiedlich sie in ihrer literarischen Form als Epos bzw. philosophischer Dialog auch sein mögen, weitere Gemeinsamkeiten feststellen lassen. Sie lassen sich finden, und zwar auf inhaltlicher und struktureller Ebene:

Kriegsbilder: Als rhetorisch geschulter Autor weiß Seneca um die Wirkung von Bildern, um seine Argumentation zu unterstreichen. Sehr häufig wählt er seine Bilder²⁸ aus der Sphäre des Soldatentums und des Krieges. Das beginnt beim Exerzieren und bei der Vorbereitung auf den Krieg – nur wer geschunden wird, ist ausreichend vorbereitet (*cui adsidua fuit cum incommodis suis rixa, callum per iniurias duxit nec ulli malo cedit, sed etiam si cecidit de genu pugnat: prov. 2,6*) – und setzt sich mit einer Reihe von entweder namentlich genannten Heldentaten im Krieg (*exempla*) oder auch allgemeinen Aussagen über tapferes Verhalten in der Schlacht fort (z. B. *contumacissimum quemque et rectissimum adgreditur, adversus quem vim suam intendat: prov. 3,4*). Und schließlich gibt es auch Aussagen darüber, dass eine in der Schlacht davongetragene Verwundung kein Grund zum Klagen ist, sondern ein Beweis für Tapferkeit (*felicior esset [sc. Mucius], si in sinu amicae foueret manum?: prov. 4,5*) – Für all diese Aspekte finden sich – vielleicht nicht verwunderlich in einem Epos über den Zweiten Punischen Krieg – zahlreiche Parallelen in den *Punica*: Immer wieder verlangen die Feldherren ihren Soldaten harte Strapazen ab und versprechen ihnen, dass sie diese Mühen zum Sieg führen werden. Gerade bei Aristien suchen einander die besten Kämpfer aus zwei Heeren, um sich zu messen. Und mehrfach müssen sich Helden verwundet aus der Schlacht zu-

²⁸ Andere beliebte Bereiche sind Sport (*prov. 2,3*), Eltern und Kinder (*prov. 2,5; 3,2*), Jagd (*prov. 2,8*), Medizin (*prov. 3,2*) oder Gladiatoren (*prov. 2,8; 3,4*).

rückziehen und kämpfen dann mit dem Umstand, dass sie nicht mehr weiterkämpfen können und möglicherweise als feige gelten.

Regulus: Unter den eben angesprochenen historischen *exempla*, die Seneca aufruft, um seiner These mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen, ragt die Figur des Regulus heraus. Die große Figur aus dem Ersten Punischen Krieg, die trotz widrigster Umstände bei der Rückkehr nach Rom nicht den Schwur gebrochen hat, nach Karthago zurückzukommen, taucht in *De providentia* zweimal als herausragendes Beispiel auf: In 3,4 wird Regulus kurz als Vorbild für das standhafte Verhalten unter der Folter zitiert (*experitur [...] tormenta in Regulo: prov. 3,4*), in 3,9 wird ausführlicher beschrieben, was er durchmachen musste. Ganz ähnlich wird in den *Punica* Regulus als eine besonders vorbildliche Gestalt aus der römischen Geschichte gezeigt.²⁹ Ehe seine Geschichte ausführlich in *Pun.* 6,62–551 in einer Rückschau geschildert wird,³⁰ wird sie bereits im Vorfeld kurz aufgerufen (*Pun.* 2,343 und 436).

Gewitter: Seneca geht wiederholt darauf ein, dass sowohl gute als auch böse Menschen bestimmte Naturkatastrophen treffen können. Er erklärt diese Phänomene als von den Göttern gebotene Möglichkeiten, besonders für herausragende Menschen, sich gerade in diesen Situationen als tapfer zu erweisen. Besonders beliebt sind bei Seneca Hinweise auf Gewitter, Blitz und Donner (z. B. *pluvias dico nubesque et elisorum fulminum iactus: prov. 1,3*). Weil es sich dabei um die traditionellen Naturgewalten handelt, für die der Göttervater Jupiter verantwortlich ist, ist es nicht verwunderlich, dass sie in den *Punica* häufig vorkommen. Eine besondere Rolle spielen Blitz und Donner am Ende des 12. Buches, wo Jupiter nur durch ihren dreimaligen Einsatz Hannibals Angriff auf die Stadt Rom abwenden kann (*tristis caeli cum murmure vasto / turbavit fragor et subita de nube procellae: Pun. 12,603f.; fulgor hebescere caeli / per subitum coepit: 653f.; quas hiemes, quantos concusso vertice cernis / sub nutu tonitrus! oculis qui fulgurat ignis! 723f.*). Silius setzt Gewitter nicht an irgendeiner Stelle, sondern an der für das Epos so entscheidenden Stelle ein, wenn Hannibal am Angriff gegen Rom letztlich scheitert und abziehen muss.

Gelassenheit: Seneca beschreibt die ideale Art und Weise, in der ein Mensch die Angriffe des Schicksals ertragen soll: ruhig und gelassen (*nec hoc dico, non sentit illa, sed vincit, et alioqui quietus placidusque contra incurrentia attollitur: prov. 2,2*). Diese Verhaltensweise zeigt sich in den *Punica* besonders in Quintus Fabius Maximus (passim und besonders in Buch 7), der für seine zögernde Kriegstaktik den Beinamen Cunctator erhalten hat und letztlich wohl für Roms Sieg über Karthago verantwortlich ist.

Todeszeitpunkt: Um möglichst drastisch zu illustrieren, dass alles in der Welt vorherbestimmt ist, führt Seneca einmal aus, dass bereits bei der Geburt eines Menschen feststeht, wann dieser sterben werde (*fata nos ducunt et quantum cuique temporis restat prima nascentium hora disposuit: prov. 5,7*). Wie oben beschrieben, erwähnt Silius bei

29 Der Regulus-Figur in den *Punica* ist in der Forschung immer wieder Aufmerksamkeit gewidmet worden, vgl. u. a. Bassett 1955; Fröhlich 2000; Minunno 2005.

30 Zu den poetologischen Aspekten dieser großen Rückblende in den *Punica* vgl. Schaffenrath 2010.

einigen tödlich endenden Kämpfen im Rahmen seiner Schlachtbeschreibungen, dass ein bestimmter Kämpfer sterben musste, weil es ihm so vorherbestimmt war (z.B. *Pun.* 5,401–409).

Verwandtschaft mit den Göttern: Zweimal führt Seneca aus, dass die Götter, die einen Menschen vor schwere Aufgaben stellen, dies aus Liebe tun. Diese Liebe wird nicht nur als Freundschaft (*inter bonos viros ac deos amicitia est: prov.* 1,5), sondern vielmehr als Verwandtschaft bzw. Elternschaft beschrieben (*immo etiam necessitudo et similitudo: prov.* 1,5). Die Gottheit, die einen Menschen auf die Probe stellt, handelt wie ein Vater, der seinen Sohn erzieht (*patrium deus habet adversus bonos viros animum: prov.* 2,6). Bei Silius erscheint diese Verwandtschaftsbeziehung zwischen Gott und Mensch ganz explizit: Im Rahmen der Nekyia erfährt Scipio von seiner Mutter Pomponia (*Pun.* 13,615–649), dass sein Vater kein geringerer als Jupiter selbst war (*vidi, crede, Iouem: Pun.* 13,642).³¹ Auch Mars spricht Scipio als *vera Iovis proles* (*Pun.* 4,476) an. Bei Silius ist es also nicht so, als ob Jupiter Scipio wie einen Sohn prüfen und führen möchte; vielmehr ist Scipio tatsächlich Jupiters Sprössling, der Rom zu neuer Größe führt. Dieser Aspekt ist Silius so wichtig, dass ihm auch die letzten beiden Verse des Epos gewidmet sind (*Pun.* 17,653–654).

In den letzten Absätzen wurden mit Kriegsbildern, dem *exemplum* des Regulus, Gewittern, Gelassenheit, dem vorgegebenen Todeszeitpunkt und mit der Verwandtschaft zwischen Gott und Mensch inhaltliche Berührungspunkte zwischen *De providentia* und den *Punica* besprochen. Jedes Element für sich ist dabei nicht aussagekräftig, aber die Menge an Übereinstimmungen spricht für ein gewisses Naheverhältnis zwischen den beiden Schriften. Im Folgenden sollen drei Aspekte von *De providentia* diskutiert werden, die in den *Punica* gewissermaßen auf struktureller Ebene aufgegriffen werden.

Größeres Werk: In den Text von *De providentia* eingeschrieben sind Aufforderungen, das Thema auf eine andere Art und Weise zu behandeln. Gleich im ersten Paragraphen weist Seneca seinen Gesprächspartner darauf hin, dass er im Folgenden nur einen kleinen Teil (*particulam: prov.* 1,1) einer Fragestellung behandeln wird, die eine viel umfangreichere und umfassendere Darstellung erfordert, in der er zeigen würde, dass das All vom Schicksal gelenkt wird und dass eine Gottheit am Geschick der Menschen Anteil nimmt (*hoc commodius in contextu operis redderetur, cum praeesse universis providentiam probarem et interesse nobis deum: prov.* 1,1). Zwar nicht in der Form eines philosophischen Traktates oder Dialoges, aber in der Form eines Epos kann man die *Punica* als ein solches umfassenderes Werk lesen, aus dem ein klarer Determinismus (die schicksalsgelenkte Herrschaft Roms) und das Wirken der Gottheit in diese Richtung hervorgeht.

Häufigkeit: Ein auffälliges Gestaltungsprinzip der *Punica* ist es, dass in mehreren Episoden immer wieder dasselbe erzählt wird, nämlich die Niederlage einer römischen Armee und der Sieg Hannibals – zum Umschwung kommt es erst im 12. Buch, als

31 Zu Scipios doppelter Vaterschaft vgl. Marks 2005, 187–194; Klaassen 2010, 123–126.

Hannibal unverrichteter Dinge von Rom abziehen muss. Zuvor ist die Erzählung aber durch eine Reihe von für die Römer fatalen Schlachten dominiert; nach Sagunt sind es die Schlachten am Ticinus, Trebia, am Trasimenischen See, bei Cannae. Mit dieser Häufigkeit an Prüfungen geht eine Formulierung bei Seneca konform, der davon spricht, dass Geprüfte umso stärker werden, je häufiger sie geprüft werden (*verberat nos et lacerat fortuna: patiamur. non est saevitia, certamen est, quod <quo> saepius adierimus, fortiores erimus: solidissima corporis pars est quam frequens usus agitavit: prov. 4,12*). Silius hätte eine markante Katastrophe herausgreifen und beispielsweise die Schlacht bei Cannae zu der großen Prüfung für die Römer stilisieren können. Doch er wählt eine andere Strategie und macht gerade die Vielzahl an verlorenen Schlachten³² zur Prüfung Roms.

Lebendiger Regulus: Bei der Darstellung der Heldentat des Regulus bedient sich Seneca eines rhetorischen Kunstmittels. Anstelle einer distanzierten objektiven Darstellungsweise zu Regulus' Auftritt vor dem Senat in Rom und seiner dort gehaltenen Rede spricht er Lucilius in einer Apostrophe direkt an und bittet ihn, Regulus wieder lebendig zu machen und in den Senat zu schicken; er werde dort dieselbe Rede halten (*refige illum et mitte in senatum: eandem sententiam dicet: prov. 3,9*). In gewisser Weise wird Regulus in der Erzählung, die Marus seinem verwundeten Sohn Serranus im sechsten Buch der *Punica* präsentiert, wieder lebendig. Serranus und die Leser der *Punica* werden Zeugen, wie Regulus den Senat betritt (*Pun.* 6,450–465) und dort ruhig (*placido [...] ore: Pun.* 6,457) seine Rede hält, in der er von der Auslieferung der Kriegsgefangenen abrät (*Pun.* 6,466–489). So gesehen, löst Silius in den *Punica* eine Aufforderung ein, die Seneca in *De providentia* gemacht hat.

4 Fazit

Man kann festhalten, dass sich über alle 17 Bücher der *Punica* hinweg zahlreiche Hinweise auf das stoische Konzept der *providentia* finden lassen. Dass diesbezüglich viele Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen mit Senecas Schrift *De providentia* bestehen, könnte man einfach damit erklären, dass es zur Zeit der Flavier in stoisch geprägten römischen Kreisen eine gemeinsame Art gab, über dieses Thema zu sprechen. Hier wurde jedoch versucht zu zeigen, dass beide Texte einen sehr speziellen Zugriff auf das Thema wählen, nämlich den, *providentia* als Prüfung der rechtschaffenen Menschen zu sehen, die (wieder) auf den rechten Weg gebracht werden sollen. Neben diesem sowohl für Seneca als auch für Silius Italicus zentralen Gedanken wurden eine Reihe weiterer gemeinsamer Motive und Strukturelemente besprochen, die eine direkte intertextuelle Abhängigkeit der *Punica* von *De providentia* sicherlich nicht beweisen können, den Gedanken daran aber zumindest reizvoll erscheinen lassen. Übrigens konnte Seneca selbst Silius als Anregung dazu dienen, stoisches Gedankengut von einem philosophi-

³² von Albrecht 1964, 28 spricht von verschiedenen „Stufen“.

schen Traktat in eine andere literarische Gattung zu übersetzen, hat er doch selbst seine Ideen nicht nur in Prosaschriften, sondern auch in Dramen dargelegt.

Literatur

- Ahl, F./Davis, M. A./Pomeroy, A. J. (1986), „Silius Italicus“, in: *ANRW* 2,32,4, 2492 – 2561.
- Albrecht, M. von (1964), *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*. Amsterdam.
- Augoustakis, A./Bernstein, N. W. (2021), *Silius Italicus' Punica. Rome's War with Hannibal*, Abingdon/New York.
- Auhagen, U. (2006), „Stoisches bei Silius: Decius und Hannibal (*Punica* XI 155 – 258)“, in: *Aevum(ant)* 6, 85 – 97.
- Bassett, E. L. (1955), „Regulus and the Serpent in the *Punica*“, in: *CPh* 50, 1 – 20.
- Bassett, E. L. (1966), „Hercules and the Hero of the *Punica*“, in: L. Wallach (Hg.), *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*. Ithaca, 258 – 273.
- Billerbeck, M. (1985), „Aspects of Stoicism in Flavian Epic“, in: F. Cairns (Hg.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5, 341–356.
- Billerbeck, M. (1986), „Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit“, in: *ANRW* 2,32,5, 3116 – 3151.
- Delz, J. (1987), *Sili Italici Punica*. Stuttgart.
- Dionigi, I. (1994), „Il *De providentia* di Seneca fra lingua e filosofia“, in: *ANRW* 2,36,7, 5399 – 5414.
- Dominik, W. J. (2010), „The Reception of Silius Italicus in Modern Scholarship“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 425 – 447.
- Forschner, M. (1995), *Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System*. Darmstadt.
- Frede, D. (2003), „Stoic Determinism“, in: B. Inwood (Hg.), *The Cambridge Companion to The Stoics* (Cambridge Companions to Philosophy). Cambridge, 179 – 205.
- Fröhlich, U. (2000), *Regulus, Archetyp römischer Fides. Das sechste Buch als Schlüssel zu den Punica des Silius Italicus. Interpretation, Kommentar und Übersetzung* (Ad Fontes 6). Tübingen.
- Fucecchi, M. (2010), „The Shield and the Sword. Q. Fabius Maximus and M. Claudius Marcellus as Models of Heroism in Silius' *Punica*“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 219 – 239.
- Ganiban, R. T. (2010), „Virgil's Dido and the Heroism of Hannibal in Silius' *Punica*“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 73 – 98.
- Gibson, B. J. (2005), „Hannibal at Gades: Silius Italicus 3.1 – 60“, in: F. Cairns (Hg.), *Papers of the Langford Latin Seminar* 12, 177 – 195.
- Khoo, A. (2019), „Dream Scenes in Ancient Epic“, in: C. Reitz/S. Finkmann (Hgg.), *Structures of Epic Poetry. Vol. 2,2: Configuration*. Berlin/Boston, 563 – 595.
- Klaassen, E. K. (2010), „Imitation and the Hero“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 99 – 126.
- Lefèvre, E. (2006), „*Deque tuis pendentia Dardana fatis*: Beobachtungen zu den *fata* und den Göttern in Silius Italicus' *Punica*“, in: *Aevum(ant)* 6, 275 – 291.
- Marks, R. (2005), *From Republic to Empire. Scipio Africanus in the Punica of Silius Italicus*. Frankfurt a. M.
- Marks, R. (2010), „Silius and Lucan“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 127 – 153.
- Matier, K. O. (1990), „Stoic Philosophy in Silius Italicus“, in: *Akroterion* 35, 68 – 72.
- Minunno, G. (2005), „Remarques sur le supplice de M. Atilius Régulus“, in: *Revue des Études Classiques* 73, 217 – 234.
- Pohlenz, M. (1959), *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*. Göttingen.

- Reynolds, L. D. (1977), *L. Annaei Senecae Dialogorum libri duodecim*. Oxford.
- Rupprecht, H. (1991), *Titus Catius Silius Italicus*. Punica. *Das Epos vom zweiten Punischen Krieg. Lateinischer Text mit Einleitung, Übersetzung, kurzen Erläuterungen, Eigennamenverzeichnis und Nachwort*. 2 Bde., Mitterfels.
- Schaffenrath, F. (2010), „Epische Erzähler in den *Punica*“, in: Ders. (Hg.), *Silius Italicus. Akten der Innsbrucker Tagung vom 19.–21. Juni 2008*. Frankfurt a. M., 111–126.
- Sellars, J. (2006), *Stoicism*. Chesham.
- Smith, R. S. (2014), „De providentia“, in: G. Damschen/A. Heil (Hgg.), *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 115–120.
- SVF: Arnim, H. von, *Stoicorum veterum fragmenta*, 4 Bde., Leipzig 1903–1924.
- Tipping, B. (2010), „Virtue and Narrative in Silius Italicus' *Punica*“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Brill's Companion to Silius Italicus* (Brill's Companions to Classical Studies). Leiden/Boston, 193–218.
- Vessey, D. W. T. (1982), „The Dupe of Destiny. Hannibal in Silius *Pun.* III“, in: *CJ* 77, 320–336.
- Viansino, G. (Hg.) (1988), *Lucio Anneo Seneca. I dialoghi. Vol. 1: Della provvidenza. Della costanza del saggio. Dell'ira*. Mailand.

Ferdinand Stürner

Poesis ancilla philosophiae – Teuthras’ Gesänge und die Poetik der *Punica*

In Buch 11 der *Punica* wird geschildert, wie Hannibal nach dem Sieg bei Cannae mit seinem Heer in den Mauern des verbündeten Capua überwintert.¹ Dieser Aufenthalt ist als entscheidender Wendepunkt der Handlung konzipiert: Hannibal und seine Soldaten erliegen den Versuchungen des kampanischen Luxus und büßen so ihre erdrückende militärische Überlegenheit ein. Die Bankette des Winterlagers werden von Auftritten des Sängers Teuthras begleitet, der in seinen beiden Vorträgen zunächst die Gründung Capuas durch seinen Eponymos (288–302),² dann die Macht von Gesang und Dichtung anhand mythologischer Exempla besingt (432–484).

Auch wenn es für die Episode gewisse Vorbilder in der Geschichtsschreibung gibt,³ bezieht sie ihre eigentliche Inspiration aus der epischen Tradition, die seit Homer den Auftritt des Sängers beim Bankett oft gestaltet hat. Spaltenstein macht auf zahlreiche Anklänge an das Karthago der *Aeneis* aufmerksam, wo die Trojaner beim Fest in Didos Palast den Gesängen des Iopas (*Aen.* 1,740–747) lauschen.⁴ Karthago ist bei Vergil bekanntlich umfassend nach dem Vorbild des homerischen Scheria gestaltet,⁵ mag für den Auftritt des Sängers inhaltlich auch eher Apollonios’ Orpheus (*Apoll. Rhod.* 1,496–511) als der am Phäakenhof wirkende Demodokos (*Od.* 8,62–82; 261–366; 499–519) Pate gestanden haben. Im Capua der *Punica* klingen Vergils Karthago und Homers Scheria gleichermaßen nach,⁶ wobei eine bei den Vorläufern angedeutete Handlungsalternative Umsetzung findet: Anders als Odysseus und Aeneas erliegt Hannibal den Versuchungen des „phäakischen“ Lebensstils, den antike Kommentatoren immer wieder als eine

Anmerkung: Eine frühe Version dieses Beitrags wurde 2016 beim *Symposium Cumanum* der Virgilian Society vorgestellt. Prof. Timothy Moore (St. Louis) habe ich für die Einladung, den Teilnehmern der Tagung für wichtige Hinweise zu danken. Den Herausgebern dieses Bandes bin ich für die gründliche Durchsicht des Manuskripts und fruchtbare Anregungen verbunden.

1 Grundlegend zu Capua in den *Punica* Burck 1984. Für eine umfassende und aktuelle Bibliographie vgl. jetzt die Beiträge in Augoustakis 2019.

2 Zitate aus den *Punica* folgen der Ausgabe von Delz.

3 Vgl. Liv. 23,18,10–16; vorher ähnlich schon Cic. *Ag.* 2,35,95; Diod. 26,11–14; Strabo 5,4,13–14. Da Polybios das Winterquartier und seine demoralisierende Wirkung nicht kennt, liegt es nahe, an eine annalistische Quelle zu denken – in Frage kommt v.a. Coelius Antipater. Zur Sache Burck 1984, 4; Seibert 1993, 219 f.

4 Spaltenstein 1990 zu den Versen 11, 272 ff.; vgl. jetzt auch Keith 2019.

5 Hierzu in jüngerer Zeit etwa Giusti 2018, 207 f.

6 So nimmt die Beschreibung des luxuriösen Lebens in Capua auch über Vergil hinausgehend Ingredienzen der phäakischen *façon de vivre* auf, wie sie *Od.* 8, 248 f. dargestellt ist: δαίς (z. B. 11,270–280; 428–429); κίθαρίς (289–290; 408; 415; 432–439); χοροί (428–431); λοετρά θερμά (418 f.); εὔναι (272–274; 401). Auf Homer weist auch der Kunstgriff, den Sänger mehrfach auftreten zu lassen.

Präfiguration „epikureischer“ Doktrin gedeutet haben.⁷ Wie auch in anderen Szenen des Epos wird anti-epikureische Polemik so zum Vehikel der für die *Punica* zentralen *labor*-Ethik. Der Auftritt des Sängers unterscheidet sich dabei nicht nur thematisch, sondern auch funktional grundlegend von den Vorbildern, weil ihm expressis verbis eine Schlüsselfunktion in der Handlungsentwicklung zugewiesen wird: Der Erzähler sieht vor allem im zweiten Gesang eine maßgebliche Ursache für den Verfall der karthagischen Moral (11, 481 f.; vgl. aber auch 11, 289 f.).

Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, dass nur wenige Episoden der *Punica* häufiger kommentiert und interpretiert worden sind.⁸ Die Auftritte der Sänger bei Homer und Vergil haben in der antiken Kommentartadition ein reiches dichtungstheoretisches Echo gefunden, sodass es naheliegend ist, den Auftritt des Teuthras als metapoetische Allegorie zu verstehen, die in Form einer *mise en abyme* selbstreflexiv wesentliche Dynamiken literarischer Produktion inszeniert und problematisiert.⁹ Freilich gehen die Vorstellungen darüber, welche Aspekte dabei im Vordergrund stehen, denkbar weit auseinander. Einerseits mag es einleuchtend erscheinen, die Gesänge als Idealmodell dichterischer Aktivität zu lesen, weil sie zur Überwindung Hannibals und damit einer titanischen Transgressorenfigur beitragen; andererseits sind *labor* und *cupido laudis* in den *Punica* so konsequent als Stimuli der *virtus* konzeptualisiert, dass man sich fragen muss, wie exemplarisch ein Typus von Dichtung sein kann, der eben diese wünschenswerten Eigenschaften unterminiert.¹⁰

Wenn die Problematik hier erneut aufgegriffen wird, geschieht dies mit einem in zweierlei Hinsicht veränderten Fokus. Zum Ersten verstehe ich die Teuthras-Szenen nicht primär als ein Modell dichterischer Produktion und damit als Ausdruck vor allem auf die Frage der Gattung ausgerichteter Selbstdefinition, sondern als Allegorie literarischer Kommunikation, die neben der Aktivität des Modellautors vor allem den Akt der Rezeption durch einen oder mehrere Modellleser thematisiert.¹¹ Zum Zweiten versuche ich, die anhand des Modells inszenierten Zusammenhänge konsequenter auf ihre Verortung in antiken Diskurshorizonten auf dem Feld der Musik- und Literaturtheorie hin zu untersuchen, als dies bislang geschehen ist.¹² Im Ergebnis wird sich zeigen, dass in

7 Hierzu etwa Gordon 2012, 38–71.

8 Wesentliches bei Schenk 1989; Deremetz 1995, 411–474; Bettenworth 2004, 338–394; Marks 2009; Río Torres-Murciano 2012; Heerink 2013; Walter 2014, 286–298; Keith 2019. Vgl. außerdem die grundlegenden Bemerkungen bei von Albrecht 1964, 160 und Burck 1984, 17 f. und 24–28.

9 Zu dieser Technik in der römischen Literatur grundlegend Deremetz 1995.

10 Idealmodell: Schenk 1989; Deremetz 1995. Dagegen: von Albrecht 1964; Bettenworth 2004 und Marks 2009. Zur Rolle von *labor* und *cupido laudis* vgl. Ripoll 1998, 236–253.

11 Damit meinen wir nicht *Ecos lettore / autore modello*, also Formen des impliziten Lesers / Autors, sondern intra-homodiegetische Spiegelungen des Lesers / Autors im Text, die eine Rolle bei der Konstitution impliziter Leser- bzw. Autorschaft spielen können.

12 Wichtige Anregungen hierzu bei Río Torres-Murciano 2012, der allerdings zu ganz anderen Schlussfolgerungen gelangt und vor allem an textkritischen Fragestellungen interessiert ist. Die einst übliche Umstellung der Verse 11,453–458 hinter 290 darf durch diese Arbeit als endgültig überholt betrachtet werden; zu dem Problem auch schon Deremetz 1995, 423–427 und Bettenworth 2004, 363–369.

Teuthras' Gesängen ex negativo ein Idealmodell literarischer Kommunikation entwickelt wird, das einem stark ethisch und kognitiv orientierten literaturästhetischen Programm verpflichtet ist und sich in der *palaia diaphora* zwischen Dichtung und Philosophie erstaunlich radikal auf die Seite eines philosophischen Dichtungsverständnisses schlägt. Einige Merkmale des oft inkriminierten Stils der *Punica* lassen sich so als Folgephänomene klar umrissener literaturtheoretischer Vorstellungen erweisen.

1 Carmen prius: Epos und Ethos

Teuthras' erstes Lied handelt von *reges et proelia* und lässt sich damit am ehesten dem epischen Genre zuordnen: Thematisiert wird die Gründung Capuas durch Capys und dessen Abstammung vom Haus des Dardanus. Es ist bereits bemerkt worden, dass das Lied inhaltlich auf der Dardaniden-Genealogie fußt, die Aeneas in *Ilias* 20 (215–240) formuliert und die Vergil in der *Aeneis* einer vielsagenden Änderung unterzogen hat.¹³ Während Capuas Eponym Kapys bei Homer als Großvater des Aeneas in Erscheinung tritt, gibt Vergil, vielleicht angeregt durch Coelius Antipater, den Namen einem eher zweitrangigen Gefolgsmann des Aeneas und macht diesen zum Gründer der Stadt (*Aen.* 1,184; 10,143–145).¹⁴ Damit erscheint der homerische Mythos zu einer Ursprungsgeschichte von klarer politischer Relevanz transformiert, indem eine natürliche Hierarchie zwischen den Städten Rom und Capua angedeutet wird. Wenn Teuthras wiederum etwas exzentrisch Capuas Gründung auf den homerischen Kapys zurückführt,¹⁵ offeriert er seinen Zuhörern eine alternative Sichtweise, die Vergils Vision von Rom als auserwählter Nation Italiens zu unterminieren droht und dementsprechend die Capuaner in ihrem Abfall bestätigt.¹⁶

Freilich lässt sich das Lied ebenso als Hinweis auf eine moralische Verpflichtung verstehen, angesichts der gemeinsamen Genealogie die Römer zu unterstützen, wie es auch vom römischen Erzähler mit Nachdruck gefordert wird (11,28–32).¹⁷ Von diesen beiden Bedeutungsebenen entspricht die erste ganz simpel den Erwartungen der Zuhörer: Sie ist offenkundig, bleibt aber ohne tieferen kognitiven Wert. Die zweite erschließt sich nur einem ethisch hinterfragenden und selbstkritischen Rezipienten, man könnte auch sagen: einer philosophisch-kritischen Einstellung zur Literatur.¹⁸ Man fühlt

¹³ Bettenworth 2004, 370.

¹⁴ Servius bezeugt die Konstruktion als Erfindung Vergils. Coelius kannte einen *sobrinus* des Aeneas mit dem Namen Capys: Vgl. Serv. *Aen.* 1,242 und 10,145; J. Heurgon, s.v. Capi (Capys), *EV* 1, 651–52.

¹⁵ V. 297 ist am ehesten so zu verstehen, dass der Kapys der homerischen Genealogie selbst Capua gründet und der Stadt seinen Namen gibt. Die übrige Tradition weiß allerdings, neben zahlreichen anderen Ätiologien, seit Hekataios nur von einer späteren Gründung mit Kapys als Eponym: vgl. C. Hülsen, s.v. Capua, *RE* III 2 (1899), 1555.

¹⁶ Bettenworth 2004, 370 f.; Walther 2014, 287–291.

¹⁷ Schenk 1989.

¹⁸ Ähnliches beobachten Deremetz 1995, 417 f. und Bettenworth 2004, 370–372.

sich an die beiden Auffassungen erinnert, die in der antiken Exegese zu den Gesängen des homerischen Demodokos entwickelt wurden. Einerseits interpretierte man das Lied von Ares und Aphrodite (*Od.* 8,261–366) als geeigneten Spiegel der τρυφή der Phäaken, andererseits ging man davon aus, Demodokos (und mit ihm Homer) habe den Zuhörern (und Lesern) eine allegorisch verschlüsselte Lektion vermitteln wollen.¹⁹ Beide Ansätze erscheinen bei Silius kombiniert und auf das Lied des Teuthras übertragen.

Man hat aus diesem Befund die Schlussfolgerung gezogen, Teuthras, dessen Herkunft aus dem loyalen Cumae 11,288 explizit hervorgehoben ist, bediene sich des rhetorischen Verfahrens der *emphasis*,²⁰ um angesichts eines Defizits an *parrhesia* die Capuaner unverfänglich an ihre Pflichten zu erinnern.²¹ Anders als etwa im Fall des homerischen Phemios (ὃς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη: *Od.* 1,154) gibt der Text aber keinen Hinweis darauf, dass der Kitharöde Partei ergreift. Man wird also akzeptieren müssen, dass Teuthras' Herkunft nicht per se als Anhaltspunkt für romfreundliche Intentionen gedeutet werden kann, sondern eher allgemein auf die Lokalisation des Flusses weist, nach dem der Sänger benannt ist.²² Ebenso muss die Idee, der Auftritt motiviere den Sohn des Pacuvius zu seinen Plänen, Hannibal zu ermorden (11,303–368),²³ spekulativ bleiben. Es sind *foedera*, nicht *maiores*, die der junge Capuaner expressis verbis als seine Motivation benennt (328), und auch sonst wird nirgends angedeutet, dass er die ethische Relevanz des Vortrags durchschaut hat.

Diese Leerstelle ist wesentlich, weil sie verdeutlicht, dass den Capuanern die verborgene moralkritische Dimension nicht nur aufgrund ihrer Rezeptionshaltung entgeht. Sicher: Anders als bei Vergil wird der Vortrag des Sängers als Teil eines wüsten Trinkgelages inszeniert (*Bacchique e more liquorem / irrorat mensis turba ardescitque Lyaeo*: 301–302), das die *mens* unfähig macht, ihre Funktionen zu erfüllen (*potando exarmata*: 308).²⁴ Eine kognitive Rezeption der Gesänge ist mithin nicht nur erschwert, sondern von vornherein unerwünscht – es bleibt als Funktion des Poeten, den Ohren des Publikums gefällig zu sein (*permulcet ... aures*: 290). Der hedonistische Fokus auf *phone* und *lexis* freilich kann das Versagen des Publikums beim Umgang mit dem *logos* der Darbietung nur partiell erklären. Fragt man nach problematischen Dimensionen der Darbietung selbst, sind zwei Aspekte auffällig.

Zunächst verdient die knappe Charakterisierung des Capys in 11,296 Beachtung (*nulloque minor famave manu*). Dieses Miniaturporträt lässt wohl nicht zufällig an die Worte denken, mit denen Vergils Ilioneus den rex Aeneas als Gesandter vor Dido charakterisiert: *rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit, nec bello maior et armis* (*Aen.* 1,545 f.).²⁵ Implizit scheint Teuthras postulieren zu wollen, Capys müsse als

19 Vgl. Athen. 12,511 b/c; Plut. *aud. poet.* 20a; schol. *Od.* 8,267 u. 272 sowie die Diskussion bei Burkert 1960.

20 Hierzu Lausberg 1960, 450–453.

21 Deremetz 1995, 416 f.

22 Vgl. hierzu eingehender unten.

23 Deremetz 1995, 417.

24 Nach Bettenworth 2004, 359 f. ein ungewöhnliches Element epischer Gastmahlszenen.

25 Zur Relevanz der Vergil-Stelle vgl. Cairns 1989, 39 f. sowie Schauer 2007, 177 f.

Krieger auf Augenhöhe mit Aeneas gesehen werden, doch fehlt eine Entsprechung zum ethischen Anspruch des Vorbilds. Von den in Vergils Versen anklingenden Tugenden bleibt bei Teuthras jedenfalls nur die *fortitudo* übrig. Wie Capys' Darstellung ethische Konnotationen vermissen lässt, gilt dies für Teuthras' Narrativ in seiner Gesamtheit. Keiner der mythischen Vorfahren, an die erinnert wird, spielt eine substantielle Rolle in der exemplarischen Tradition, und der Leser muss sich fragen, welche moralischen Lektionen diese capuanische „Heldenparade“ eigentlich vermitteln könnte. Im Elysium der *Aeneis* jedenfalls scheinen Dardanus, Assaracus und Ilus einen archaischen Heldentypus zu verkörpern, der sich deutlich von dem Modell exemplarischen Handelns abhebt, das Aeneas repräsentiert (6,648–655).²⁶ So haben sie ihren Auftritt als *antiquum genus* (648) und werden mit längst vergangenen, glücklicheren Zeiten assoziiert (*nati melioribus annis*: 649) – kein Wunder also, dass Aeneas sie nur aus der Ferne (*procul*: 651) bestaunt und keine Versuche unternimmt, mit ihnen in Kontakt zu treten: Für ihn zählt eine Zukunft, über die sie ihm nichts mitzuteilen haben. Im Lied des Teuthras erhalten diese Helden passenderweise ihren Platz in einem epischen Narrativ, das auf κλέα ἀνδρῶν fokussiert, die v. a. aus einer vornehmen Abstammung und kriegerischen Verdiensten resultieren, damit aber weit entfernt sind vom stärker ethisch orientierten Heldenbild der *Aeneis*. Bekanntlich war die antike Exegese höchst sensibel, wenn es um den ethischen Vorbildwert der Helden traditioneller Epik ging,²⁷ und es scheint, dass das Ausbleiben einer überzeugenden kognitiven Reaktion der Hörer auf den Vortrag verbreitete Bedenken gegen deren Exemplarität spiegelt.

Ähnliches kann über die Art gesagt werden, in der Teuthras die Ursprünge der Dardaniden thematisiert. Während die gemeinsame Abstammung von Dardanus in der *Aeneis* die omnipräsente Folie abgibt, vor deren Hintergrund moralische Verpflichtungen gegenüber fremden Nationen erörtert werden,²⁸ konzentriert sich Teuthras lieber auf die erotischen Komponenten seines Stoffs (11,291f.). Die Wendung *canere amores*, die auf die Liebeslegie ovidischer Prägung weist, unterstreicht diesen Aspekt.²⁹ An einer Schlüsselstelle der Genealogie wird so ethischer Gehalt durch ein Thema überlagert, das seit der Fundamentalkritik des Xenophanes immer Gegenstand distanzierter Würdigung traditionellen epischen Dichtens geblieben ist.³⁰ Man wird folgern dürfen, dass im Gesang des Teuthras häufig konstatierte Defizite homerisierender Epik gleichsam epitomisiert und mit dem Thema gescheiterter Rezeption verknüpft sind, wobei das Versagen produktiver Kommunikation zwischen Dichter und Publikum Ursachen sowohl auf der Ebene des Senders als auch des Empfängers hat. So wird Teuthras schwerlich dem Anspruch gerecht, als Dichter Wohltäter seiner Zuhörer zu sein, wie er ihn für die Poesie generell im zweiten Lied erhebt; umgekehrt erscheint aber auch

²⁶ Ähnlich versteht die Verse Binder 2019, 596.

²⁷ Zur Tradition der ethischen Homer-Exegese vgl. die umfassende Bibliographie bei Nünlist 2009, 13.

²⁸ Schauer 2007, 97 f.

²⁹ Auch sonst hat die Passage *color Ovidianus*: vgl. Bruère 1959, 232; Spaltenstein 1990, 124 ad loc.

³⁰ Nünlist 2009, 270 mit der Literatur.

fraglich, inwieweit die Capuaner von einem klarer artikulierten ethischen Appell profitiert hätten.

2 *carmen alterum*: Sinn und Sinnlichkeit

Teuthras' zweites Lied illustriert die Macht der *mousike* anhand einer katalogartigen Auflistung mythischer Sängerfiguren. So weist das Exemplum des Arion (446–448) auf die Fähigkeit des Gesangs, die Gewalt der Elemente (*turbatum ... moderata profundum*) und die nicht-rationale wie auch die unbelebte Natur zu lenken;³¹ die Leistung Amphions als zweiter *ktistes* Thebens (440–445) bringt darüber hinaus den Topos der gemeinschaftsfördernden, sozialisierenden Wirkung des Sängers ins Spiel,³² mit Chiron (449–458) und der von ihm besungenen Kosmogonie rückt der Dichter als Pädagoge, Weisheitslehrer und Philosoph in den Fokus;³³ im Orpheus-Teil (459–480) werden alle diese Themen wieder aufgegriffen und um das typisch orphische Motiv der Bezwingung des Todes ergänzt. Das Lied trägt, wie der Erzähler präzisiert, entscheidend zum Niedergang der karthagischen Moral bei (*imprimis*: 11,432) – mehr noch als Capuas Luxus und das Wirken der Venus, die als Allegorie der Voluptas das Verliegen Hannibals und seiner Männer effektiv orchestrieren darf (385–413). So ist der Name des Sängers, der auf Kampaniens Bäderluxus weist, denn auch sehr passend gewählt.³⁴ Die demoralisierenden Folgen des Gesanges lassen den Inhalt zu einem eigentlichen Spiegel seiner Wirkung werden.³⁵ Die *mousike* initiiert die militärische Erholung Roms und vollbringt, was die römischen Generäle in den Büchern 1–10 nicht zu leisten vermochten.

All dies lässt die Frage naheliegend erscheinen, inwiefern Form und Inhalt des Gesangs Kritik an bestimmten literarischen Genres oder Themen implizieren. Gelegentlich wurde dabei an die Elegie gedacht,³⁶ doch scheint mir diese Verbindung inhaltlich nicht sonderlich naheliegend zu sein. Raymond Marks brachte, wie zuvor schon Michael von Albrecht, das mythologische Epos ins Spiel,³⁷ aber der gesamte Gesang hat nicht viel mit den Epen eines Statius oder Valerius Flaccus gemein und lässt auch sonst nicht an die abgedroschenen Stoffe mythologischer Epik denken, die etwa Martial gelegentlich verspottet.³⁸ Eher in Frage kommt in meinen Augen strukturell wie thema-

31 Zur Arion-Tradition vgl. Wille 1967, 553–555.

32 Hierzu Power 2010, 163–169 und passim.

33 Zu Chiron in der literarischen Tradition Wille 1967, 537–539; zu Chiron als Erzieher in der *Achilleis* vgl. Kortmann in diesem Band (S. 183 f.; 200).

34 Stimmt die alte Konjektur zu Prop. 1,11,11, war der Teuthras eine Thermalquelle in der Gegend von Baiae: vgl. Richardson 1977, 177. Die verweichlichende Wirkung des Bäderluxus ist ein omnipräsenter Topos der römischen Literatur.

35 Deremetz 1995, 419.

36 Walter 2014, 295–297.

37 von Albrecht 1964, 160; Marks 2010, 192 f. Zustimmend: Río Torres-Murciano 2012, 397 f.; Heerink 2013.

38 So z. B. 5,53; 9,50; ähnlich Iuv. 1,1–21. Zu dem Thema vgl. Söllradl in diesem Band (S. 101).

tisch der Typus mythologischer Zyklen (man sprach auch von „Kollektivgedichten“³⁹), wie er sich im Anschluss an Kallimachos' *Aitien* oder Nikanders *Heteroionumena* entwickelte. Motivisch-strukturelle Anklänge an Kollektivgedichte wie Ovids *Metamorphosen*⁴⁰ und *Fasten*,⁴¹ vor allem aber an Vergils 6. Ekloge, die sich als Katalog typisch alexandrinischer Themen gewissermaßen als ein Kollektivgedicht in nuce verstehen lässt,⁴² unterstreichen diesen Zusammenhang. Wie bei Vergil verbindet sich in Teuthras' Lied mit dem Thema des Dichterlobs eine Kosmogonie. So behandelt Chirons Gesang die Erschaffung der Welt durch göttliches Wirken, durch die einleitende Wendung *namque canebat* (*Pun.* 11,452f.; *ecl.* 6,31) wird die Parallele leitzitathaft markiert. An Vergil lässt außerdem auf der technischen Ebene die komplexe Verschachtelung dreier Erzählerstimmen („Silius“ / Teuthras / Chiron bzw. „Vergil“ / Tityrus / Silen)⁴³, auf der inhaltlichen der Fokus auf Verwandlungssagen denken – mag das Metamorphosen-Thema bei Silius auch stärker auf Andeutungen beschränkt bleiben als bei Vergil.⁴⁴ Bekanntermaßen wird in *ecl.* 6 die Spannung zwischen der Poetik des kallimacheischen *carmen deductum* und einer Dichtung, die in traditionell-epischem Stil *reges et proelia* zelebriert, programmatisch und paradigmatisch ausgelotet.⁴⁵ Wenn freilich bei Vergil das kallimacheische Programm manchen zufolge selbstbewusst affirmiert,⁴⁶ nach Meinung anderer zumindest nicht grundsätzlich verworfen wird,⁴⁷ erscheint Kallimacheisches in den *Punica* explizit mit einem Szenario moralischen Verfalls verknüpft und so deutlich diskreditiert.

In dieselbe Richtung weisen subtil eingearbeitete Bezüge auf die ethische Musiktheorie, die man in der Antike gemeinhin mit dem Wirken des Damon von Oa in Verbindung brachte.⁴⁸ Damon erweiterte die alte Auffassung von der kathartischen Wirkung der Musik, indem er einzelnen *harmoniai* definierbare Wirkungen auf die Psyche

39 Martini 1927.

40 V. a. in Kosmogonie (*met.* 1,453–458) und Orpheus-Mythos (*met.* 1,459–480; 11,1–66): vgl. Bruère 1959, 234f. Das alexandrinische Kolorit verstärken zusätzliche Reminiszenzen an das Orpheus-Epyllion im vierten Buch der *Georgica*, vgl. Spaltenstein 1990, 137–39.

41 Vgl. 446–448 und *fast.* 2,113–116; hierzu Bruère 1959, 234.

42 Vgl. etwa Skutsch 1956; Otis 1964, 187. Zur – ebenfalls alexandrinischen – Katalogtechnik Skutsch 1901, 54–56.

43 Zur Rahmenteknik in *ecl.* 6 Rumpf 1996, 226–232; Baier 2003.

44 Dass es sich beim Amphion-Mythos und Chirons Gesang um Metamorphosen handelt, ist evident; im Fall des Orpheus wird explizit auf den Katasterismos der Leier verwiesen (459–461). Der Arion-Mythos impliziert selbst keine Metamorphose (obwohl die Tradition teilweise von einer Verstirnung des Delphins berichtet). Als „Ersatz“ wird in V. 447 die Verwandlungsfähigkeit des Proteus erwähnt: Unter dem Gesichtspunkt strikter Handlungsökonomie „inutile“ (Spaltenstein 1990, 135), verleiht dieses Element der seit Hesiod bekannten Geschichte Metamorphosen-Kolorit.

45 Vgl. die Gegenüberstellung im Proöm *ecl.* 6,3–12. Zur schon von Pfeiffer erkannten Bezugnahme auf den Aitienprolog in diesen Versen vgl. zusammenfassend Clausen 1994, 174f.

46 In diesem Sinne etwa Clausen 1994, 176f.; Baier 2003.

47 Eine Distanzierung von einzelnen Elementen erkennen etwa Otis 1964, 134f.; Rutherford 1989.

48 Zu dieser Theorie etwa Abert 1899; Comotti 1991, 32–34 u. 44–49; West 1992, 246–253; Barker 2005. Zu Damon ist das Material jetzt gesammelt bei Wallace 2015.

zuwies und darüber hinaus einen engen Zusammenhang zwischen Musikpraxis und dem Zustand von Gemeinwesen postulierte.⁴⁹ Platon hat diese Theorien in den Idealstaatsentwürfen der *Politeia* und der *Nomoi* rezipiert⁵⁰ und der Tonskalen-Ethik eine kanonische Form gegeben, die spätere Behandlungen des Themas grundlegend prägte. Meines Erachtens finden sich bei Silius überraschend konkrete Echos dieser Tradition. So erinnert die merkwürdige Wendung *carpsit ... mollissima mensae*, mit der Teuthras' Gesänge eingeleitet werden (439),⁵¹ auffällig an die platonische Charakteristik des ionischen und des lydischen Modus (μαλακαὶ τε καὶ συμποτικαὶ τῶν ἁρμονιών: *rep.* 3,398e),⁵² die als Verursacher von Trunkenheit, Weichlichkeit und Faulheit als ungeeignet für Männer des Krieges gelten (Ταύταις, οὖν, ὧ φίλε, ἐπὶ πολεμικῶν ἀνδρῶν ἔσθ' ὅτι χρήσῃ; Οὐδαμῶς, ἔφη: *rep.* 3,399a). Ebenfalls nahe liegt der Bezug auf die demonisch-platonische Theoriebildung für die Darstellung Chirons, der einerseits Gesänge beherrscht, die heroische Gemüter bilden (*formabat ... / heroum mentes*: 11,449f.), andererseits solche, die der Besänftigung von Zorn dienlich sind (*compesceret iras*: 11,451). Es sind dies exakt die bei Platon dem dorischen bzw. phrygischen Modus zugewiesenen Funktionen, die im Idealstaat als einzige erlaubte *harmoniai* beibehalten werden (*rep.* 3,399a–c).⁵³ Schließlich ist zu erwägen, ob es sich nicht auch beim Vergleich des Teuthras-Gesangs mit dem Lied sterbender Schwäne (*linguam / vincere linquentes vitam quae possit olores*: 11,437f.) um mehr als einen bloßen Topos handelt. Nach verbreiteter Überzeugung beklagen die Schwäne im Tod vor allem ihr eigenes Geschick.⁵⁴ Die Erwähnung ihres Gesangs mag also auf die Modi verweisen, die bei Platon unter die Kategorie der ἀρμονίαι θρηνώδεις fallen und ebenfalls als ungeeignet für die Ausbildung der Krieger des Idealstaats eingestuft werden (*rep.* 3,398e).

Dass es sich bei den Anspielungen auf die ethische Musiktheorie um direkte Platon-Reminiszenzen handelt und diese von römischen Lesern auch als solche erkannt wurden, ist zumindest sehr wahrscheinlich. Angesichts der weiten Verbreitung sehr ähnlicher Modelle in der hellenistischen Musiktheorie und der umfassenden Platon-Rezeption in Varros einflussreichem Musik-Traktat⁵⁵ und Ciceros *De re publica*⁵⁶ wird man

49 Vgl. zuletzt etwa Wallace 2015, 23–50; Brancacci 2019.

50 Zu Platons Verwendung der Theorien Damons Barker 2005, 57–74; Brancacci 2008, 81–100; Pelosi 2010, 29–67.

51 Die Textkritik hat *mensae* verdächtigt. Heinsius konjiziert *Musae* (vorsichtig zustimmend Liberman 2011, 13, wie schon Drakenborch 1617, 570). Allerdings dürfte sich der Anstoß durch das Folgende erledigt haben. Cellarius erklärt richtig: *iucundissima et ad convivas ex hilarandos maxime idonea*.

52 Zu *mollis* als gängige Übersetzung für μαλακός vgl. ThLL 8,1369f. Es verdient in unserem Zusammenhang Beachtung, dass das Adjektiv auch benutzt wird, um in kallimacheischer Tradition eine Poetik zu beschreiben, die im Gegensatz zum heroischen Epos steht (Stellen: ThLL 8,1376f.).

53 Natürlich sind beide Züge in der literarischen Tradition vorbereitet: Ov. *fast.* 5,385f.; Stat. *silv.* 5,3,193f.; Sen. *Tro.* 832–835. Worauf es uns ankommt, ist die Kombination.

54 Vgl. Plat. *Phaid.* 84e–85a (wo dieser Glaube freilich als Irrtum zurückgewiesen wird).

55 Zur Rekonstruktion dieser verlorenen Schrift Wille 1967, 413–420.

sich in dieser Hinsicht aber nicht festlegen wollen. Für unsere Zwecke ist der Sachverhalt auch nicht entscheidend, dürfte für den Leser der *Punica* doch so oder so unmittelbar evident gewesen sein, worauf die Anspielungen hinauswollen: Sie verschieben den Fokus der Szene von Hannibals individuellem Schicksal auf die Wechselwirkungen von staatlicher Verfasstheit und *mousike*.

Der Gesang des Teuthras ist mithin ein Spiegel seiner äußeren Wirkung und ist es zugleich nicht. Der Inhalt des Liedes selbst führt eine Idealform dichterischer Betätigung vor, bei der sich in Anlehnung an gängige Idealstaatskonzeptionen bevorzugte Tonarten mit einem aus philosophischer Perspektive besonders geeigneten Inhalt verbinden. So durfte die von Chiron gesungene Kosmogonie als dichterisch-philosophische Thematik *par excellence* gelten.⁵⁷ Dem steht kontrastierend der Rahmengesang selbst gegenüber, der schon durch seine schädliche Tonart auch als inhaltlich verfehlt charakterisiert ist, folgt nach antikem Verständnis doch die Tonart quasi-automatisch dem Inhalt nach.⁵⁸ Verstärkt wird die gedankliche Rückbindung an das dämonisch-platonische Modell durch die performative Rahmung – mimische Darbietungen bei Tisch, die der Erzähler mit zügellosem Treiben zum Klang des Phryger-*aulos* vergleicht (11,428–431):

variasque per artes
scenarum certant epulas distinguere ludo,
ut strepit assidue Phrygiam ad Nilotica loton
Memphis Amyclaeo pariter⁵⁹ lasciva Canopo. 430

Und sie bemühten Bühnenkunst in mannigfaltiger Form,
 um ihren Banketten durch Spektakel Glanz zu verleihen:
 So tönt unablässig am Strand des Nils Memphis zum Klang der Phrygerflöte –
 ebenso zügellos wie Spartas Canopus.

Das Attribut *Phrygia* spielt hier wohl nicht nur allgemein auf die kleinasiatische Herkunft des *aulos* an, sondern weckt auch gängige Assoziationen, die sich mit „phrygischer“ Musik verbanden: So wurden der phrygischen *harmonia* anders als bei Platon üblicherweise enthemmende Wirkungen nachgesagt,⁶⁰ der sog. phrygische *aulos* fand in

56 Die ethische Musiktheorie wurde im überwiegend verlorenen 4. Buch thematisiert; vgl. Aristides Quint. 2,6 Winnington-Ingram. Vom Rigorismus Platons dürfte Cicero sich dort allerdings eher distanzieren haben, wie es auch *leg.* 2, 38f. geschieht; vgl. von Albrecht 2010, 207 f.

57 So interpretiert jedenfalls die Kommentartradition das kosmologische Lied des Iopas in Vergils *Aeneis*: vgl. Serv. *Aen.* 1,741 (*philosophica ... cantilena*).

58 Vgl. etwa Plat. *rep.* 3,398d.

59 *passim* ω; *pariter* Thilo.

60 Vgl. v.a. die Polemik gegen Platon Aristot. *pol.* 1342b; dazu jetzt Lynch 2016 (dort auch die überreiche ältere Literatur).

den orgiastischen Riten der Kybele Verwendung.⁶¹ Ägyptische Musik galt allgemein als sinnlich.⁶² Die beim Symposium üblichen mimischen und pantomimischen Darbietungen wurden wiederum oft wegen ihres lasziven Charakters und der dubiosen Reputation der Darsteller kritisiert.⁶³ Wie sich also Capua als Gegenentwurf zu idealstaatlicher Gemeinschaftsverfassung verstehen lässt, ist Teuthras' Gesang als Antithese idealer literarischer Aktivität interpretierbar. Seine Stellung im *Punica*-Narrativ weist auf ein Dichtungsverständnis, das literarische Aktivität ganz im Sinne Platons weitgehend auf die politische Funktion ethischer Indoktrination festlegt. Als konkretes Ziel der impliziten Dichtungskritik lässt sich dabei nicht so sehr ein bestimmtes literarisches Genre oder der mythologische Stoff identifizieren, sondern vielmehr die Tradition des kallimacheischen Dichtens, wie sie sich von Anbeginn an vor allem in Abgrenzung zu traditionellen epischen Formen definierte und entwickelte.⁶⁴

Nun problematisiert die Episode nicht nur die Senderseite des literarischen Kommunikationsprozesses. Wäre Hannibal daran interessiert gewesen, die Darbietung kritisch zu rezipieren und auf ihre ethische Bedeutung hin zu reflektieren, hätte er die richtigen Schlussfolgerungen ziehen können, behandelt sie doch das Thema von der Macht der *mousike* in immer neuen Variationen. Der Gesang ließe sich somit in seiner Gesamtheit als Appell verstehen, das Potential von Musik und Dichtung für den eigenen Vorteil zu nutzen und zugleich ihre psychagogische Wirkung nicht zu unterschätzen. Hannibals Rezeptionshaltung ist dagegen durch eine hedonistisch-sensualistische Wahrnehmungsweise bestimmt (*Poenon laetante*: 432). Im Gegensatz zu den Capuanern hört Hannibal aufmerksam zu, doch konzentriert er sich fast ausschließlich auf die klanglichen und technischen Aspekte. Akustisch beeindruckt ihn die *dulcedo* (432f.), visuell zeigt er Interesse am Gang der Finger über die Saiten (434 – 437), doch deutet kein Detail darauf hin, dass er im engeren Sinn kognitiv auf den *logos* des Gesangs reagiert oder sich mit dessen *dianoia* befasst. Wird also üblicherweise behauptet, Hannibal sei in Capua durch die Gesänge des Teuthras geschwächt worden, ist dies eine unzulässige Verkürzung: Eher wird Hannibal Opfer seiner eigenen Rezeptionshaltung bzw., wenn wir ihn als Modellrezipienten betrachten wollen, seiner verfehlten Art, mit Dichtung und Musik umzugehen.

61 Zum phrygischen *aulos* West 1992, 91f. Der Hinweis auf Kanopos' Gründung durch Spartiaten (vgl. *Amyclaeo*, V. 431) ist weit mehr als eine „allusion érudite“ (Spaltenstein 1990, 134): Das Epitheton spiegelt subtil die Thematik des Verfalls ursprünglicher Sittenstrenge.

62 Vgl. etwa Ov. *ars* 3,318; Prop. 4,8,39; Mart. 3,63,5.

63 Vgl. z. B. Beacham 1991, 131.

64 Eine Distanzierung von den Inhalts- und Formidealen kallimacheisch-alexandrinischer Poetik wird bezeichnenderweise auch in anderen Episoden der *Punica* fassbar: vgl. etwa Marks 2017 zu bukolischen Elementen in Buch 14 sowie Cowan 2009 zum Thrasymennus-Aition.

3 Kontexte

In der Teuthras-Episode vollzieht sich mithin eine allegorische dichterische Selbstdefinition vor dem Hintergrund grundlegender poetologischer Horizonte. Zum einen wird der Sinn von Dichtung und Dichterlektüre auf den Spuren Platons dezidiert auf das *prodesse*, also den moralischen Nutzen, festgelegt und mit dem Thema der inneren Verfasstheit von Gemeinwesen verknüpft. Dementsprechend ist Hannibal zu einem Exemplum für die negativen Implikationen gestaltet, die sich aus hedonistischen Auffassungen der *mousike* ergeben können. Es ist naheliegend, hier vor allem Polemik gegen den Epikureismus zu sehen, dem in der Antike eine generelle Feindseligkeit gegen die Künste nachgesagt wurde. Die moralische Nützlichkeit der Dichtung qua Dichtung soll Epikurs Schule bestritten und die Poesie nur toleriert haben, sofern sie einen harmlosen Gewinn kinetischer Lust ermöglichte.⁶⁵ Scheria, das homerische Vorbild für Silius' Capua, spielte in dieser polemischen Tradition eine wichtige Rolle. Wie man die Phäaken als Proto-Epikureer begriff, sah man in der Reaktion des Odysseus auf Demodokos' Lieder Epikurs Literaturbegriff präfiguriert.⁶⁶ Solche Deutungshorizonte fortschreibend suggeriert der Erzähler der *Punica*, dass unverfänglicher Lustgewinn kein geeignetes Telos von Dichtung ist.

Zum anderen kommt das Problem des Verhältnisses von Gehalt und Gestalt und ihrer Würdigung durch den Rezipienten in den Blick, wie es seit hellenistischer Zeit zunehmende Theoretisierung erfuhr. Hannibals Art der Rezeption, die auf Oberflächenstrukturen fokussiert und inhaltlich-semantiche Tiefenstrukturen vernachlässigt, bildet ein Pendant zu formalistisch-euphonistischen Auffassungen der Literatur, die das *idion* der Poesie in ihrer Stilisierung sehen. So liegt etwa für die in Rom einflussreichen *kritikoi*, gegen die Philodem in *De poematis* polemisiert, das Wesen der Dichtung und der richtigen Dichterlektüre gerade in der *euphonia* begründet, d. h. dem durch *phone*, *lexis* und *synthesis* erzeugten Wohlklang.⁶⁷ Bei Silius scheint diese Auffassung auf einer allegorischen Ebene ad absurdum geführt. Allerdings werden die sinnlichen Wirkungen der Dichtung auch nicht grundsätzlich verworfen, sind sie doch nicht nur gefährliche Verführung, sondern auch konstitutiv für die Macht der *mousike* schlechthin. Diese Ambivalenz erinnert vor allem an die komplexe Doppelnatur, welche das stoische Denken der Dichtung unter platonischem Einfluss beilegt.⁶⁸ Einerseits werden die sinnlichen Wirkungen der Dichtung geschätzt, weil sie nach stoischer Überzeugung

⁶⁵ Zu den antiken Positionen und Testimonien jetzt zusammenfassend McOskey 2020 mit der umfangreichen Literatur; eine differenzierte Würdigung des tatsächlichen Umgangs mit der Dichtungstradition im Epikureismus bei Erler 2020, 101–122. Weitere Entwürfe hedonistischer Poetologie sammelt etwa Feddern 2021, 174–177.

⁶⁶ Asmis 1995.

⁶⁷ Zum vielbehandelten Problem der euphonistischen *kritikoi* bei Philodem grundlegend Janko 2000 (dort auch die ältere Literatur). Zu ihrer Wirkung in Rom Fuhrer 2003.

⁶⁸ Hierzu immer noch grundlegend Nussbaum 1993; außerdem Zagdoun 2000, 187–237 und Asmis 2017 mit der jüngeren Literatur.

entweder günstig auf irrationale Seelenteile einwirken⁶⁹ oder die Einprägung nützlicher Inhalte erleichtern,⁷⁰ sodass der Dichtung gar der Status einer wirkmächtigeren Philosophie zuerkannt wird. Andererseits hebt man auch die Gefahren poetischen Ornaments und gefälliger Inhalte hervor, da sie die Auseinandersetzung mit dem *logos* der Dichtung und das kritische Hinterfragen ethischer Horizonte mutmaßlich erschweren.⁷¹ Um diesem Problem zu begegnen und eine Trennung von Eindruck (*phantasia*) und Zustimmung (*synkatathesis*) zu erleichtern, hat die Stoa bekanntlich zur Ehrenrettung der traditionellen Dichtung eine Vielzahl von Verfahren entwickelt: Auf der Ebene des Rezipienten vor allem die Allegorese,⁷² Techniken kritischer Distanzierung⁷³ und die sinnorientierte Exegese der Oberflächenstrukturen;⁷⁴ auf der des Produzenten die Ausrichtung auf einen Kanon akzeptabler Genres, in dem Epos und Tragödie den ersten Platz einnehmen, und die Abfassung explizit philosophisch orientierter poetischer Texte.⁷⁵ Ganz entsprechend lässt sich aus der Teuthras-Episode eine implizite Poetik extrapolieren, die auf der Ebene des Genres Vorbehalte gegen nicht-epische bzw. nicht dezidiert ethisch orientierte epische Texte erkennen lässt, auf der Ebene des Stils wiederum zwar das besondere Potential der Dichtung aufgrund der ihr eigenen Formensprache und Inhalte affirmiert, psychagogische Wirkung und formalistisches Dichtungsverständnis aber ablehnt und einen primär kognitiv-ethischen Modus als Ideal literarischer Kommunikation avisiert.

Großes Gewicht kommt dabei dem Umstand zu, dass erfolgreiche poetische Kommunikation nicht nur von Genre und Stil, sondern insbesondere auch von der Diathesis des Rezipienten abhängig ist. So übersieht man wesentliche Untertöne im zweiten Gesang des Teuthras, wenn man ihn lediglich als Lobpreis der Möglichkeiten von Dichtung interpretieren will. Wird im Zusammenhang mit Chirons philosophischem Lied das Potential der Dichtung herausgekehrt, *irae* zu bezähmen (11,451), wird man sich kaum des Gedankens erwehren können, dass dieser Effekt die *menis* Achills nicht dauerhaft einzudämmen vermochte. Das Exemplum des von den Thrakerinnen getöteten Orpheus wiederum kann nicht nur als Illustration des Sieges der Poesie über die Sterblichkeit, sondern auch als Hinweis auf die Grenzen gelesen werden, die der Dichtung dort gesetzt sind, wo sie auf ungeeignete, irrational agierende Rezipienten trifft. Auch in dieser Hinsicht spiegelt die Binnenerzählung die Rahmenhandlung. Hätte Hannibal Stilisierung und Inhalte konsequent allegorisch verstanden bzw. auf ihr ethisches Potential hin hinterfragt, wäre sein Scheitern vermeidbar gewesen. Auch aus fragwürdiger Literatur

69 So etwa bei Poseidonios: vgl. F 168 Edelstein / Kidd mit Nussbaum 1993, 109–114; zur Position des Diogenes von Babylon Nussbaum 1993, 114–121.

70 Besonders einschlägig etwa Sen. *epist.* 110,8–12 und Strabo 1,2,3–8.

71 Vgl. etwa die Polemik Senecas gegen die besonders stark figurierte Lyrik (*epist.* 49,5) und exzessive Musikbegleitung (*brev.* 12,4).

72 Long 1996; Nussbaum 1993, 133–136; Zagdoun 2000, 242–246; Asmis 2017, 138 f.

73 Nussbaum 1993, 136–144; Asmis 2017, 136 f.

74 Hierzu jetzt Asmis 2017, v. a. 139–148.

75 Vgl. etwa Nussbaum 1993, 109; Asmis 2017, 115.

können also bei der richtigen Herangehensweise wertvolle Schlussfolgerungen gezogen werden – ganz in der Art, wie dies etwa Plutarch in seinem (in dieser Hinsicht sicher stark durch stoisches Gedankengut beeinflussten) Traktat *De audiendis poetis* illustriert.⁷⁶

Wie entscheidend dieser Aspekt einer kritisch-kognitiven, auf ethische Horizonte fokussierenden Lektüre für die implizite Poetik der *Punica* ist, zeigt sich darin, dass er auch in anderen Szenen akzentuiert wird. Hannibals unangemessene Reaktionen auf die Bilder der Tempeltüren von Gades (3,14–44), die Malereien in Liternum (6,653–716) oder die Erzählung des Cilnius (7,29–73) werden üblicherweise eher philosophisch als Ergebnis einer fehlgeleiteten Wahrnehmung der eigenen Rolle in Welt und Geschichte interpretiert. Allerdings kann man sie auch als allegorische Lektüren verstehen, thematisieren die Episoden doch Inhalte, die auch eine wichtige Rolle in Literaturen von exemplarisch-moralischem Anspruch spielen. Hannibal scheitert auch in diesen Fällen, weil er als notorischer *philotheamon* eine philosophische, d. h. auf die ethische Nutzanwendung fokussierende Betrachtung bzw. „Lektüre“ nicht zu leisten vermag.

4 Ausblick: Poetik und Poesis

Die vor allem platonisch und stoisch inspirierte, implizite Poetik der Teuthras-Gesänge liegt nun nicht nur ganz auf einer Linie mit Silius' Entscheidung, thematisch an die klar exemplarisch ausgerichtete republikanische Epik eines Naevius anzuknüpfen und dem historischen Sujet den Vorzug vor einem mythologischen zu geben. Sie ist auch geeignet, bestimmte stilistische Eigenarten der *Punica* in einem anderen Licht erscheinen zu lassen, ohne dass wir in diesem Rahmen ausführlich auf Details eingehen könnten. Der Vorwurf der „Stumpfheit“,⁷⁷ der oft gegen die literarische Form der *Punica* erhoben wurde, bezieht sich auf eine Vielzahl verschiedener Charakteristika: Etwa den Verzicht auf eine im eigentlichen Sinn mimetisch-dramatische Handlungsführung zu Gunsten einer eher reihenden Anordnung deutender Episoden; eine ausgeprägte Unanschaulichkeit der Einzelszene, die sich zumeist aus einem ausgeprägten Referenzcharakter der Handlung ergibt; die stark allegorisch-exemplarische Anlage der Figuren; insbesondere den im Vergleich zu Statius und Valerius Flaccus eher zurückhaltenden Umgang mit Bildsprache und Rhetorisierung. Treffen unsere Überlegungen zu, wird man solche Charakteristika nicht mehr primär als Ausdruck eines traditionell-exemplarischen, klassizistischen oder primär intertextuell ausgerichteten Schreibens verstehen dürfen. Vielmehr geht es um einen ethisch-kognitiv orientierten Schreibstil, der, so meine These, einem theoretisch ausgereiften poetologischen Programm entspringt, das unter anderem in den Teuthras-Gesängen allegorischen Niederschlag findet. Die antikallima-

⁷⁶ Mit dem modernen reader response criticism vergleicht eingehend Konstan 2004. Zum stoischen Fundament (mit m. E. zu skeptischem Fazit) Hunter / Russell 2011, 12; dort auch die ältere Literatur.

⁷⁷ Der Begriff bei Norden 1954, 83.

cheische Polemik mag dabei überraschen, stehen die *Punica* doch, meist vermittelt über Ovid, selbst fest verwurzelt in der kallimacheischen Tradition. Freilich wird in der diskutierten Episode lediglich Abgrenzung gegen eine kallimacheische Poetologie fassbar, die zum umfassenden Form- und Stilprinzip erhoben wird; integriert in den Rahmen ethisch ausgerichteter Literatur bleibt Kallimacheisches durchaus als nützlicher Modus epischen Schreibens vorstellbar.

Ich möchte diese Einordnungen abschließend mit einem Ausblick auf die ästhetische Theoriebildung der Moderne konkretisieren. In einem mittlerweile zum Klassiker avancierten Buch hat Peter V. Zima (1991) die Geschichte literarischer Ästhetik als ein Oszillieren zwischen zwei Extrempositionen dargestellt, wobei auf der einen Seite die hegelianisch orientierten Gehaltsästhetiken stehen, die als Poetiken des Signifikats dichterische Werke mehr oder minder konsequent begrifflichem, d. h. in letzter Konsequenz: philosophischem Denken subsummieren. Hierzu bilden den Gegenpart die stark vom Eigenwert des Signifikanten her argumentierenden Formalästhetiken, wie sie etwa von Benedetto Croce oder den New Critics entwickelt wurden. Auch wenn Zima der gängigen Doktrin folgt, welche die Geschichte ästhetischen Denkens mit Baumgarten beginnen lässt,⁷⁸ und deshalb die Antike weitgehend aus seiner Analyse ausklammert, ist klar, dass beide Grundformen antike Vorläufer haben. Folgt man unserer Analyse, konkretisiert sich in der *Punica*-Poetik eine Extremform gehaltsästhetischen, die Dichtung primär begrifflich fassenden Denkens, das die *poesis* letzten Endes als *ancilla philosophiae* imaginiert. Mehr als alle konkreten Anlehnungen an Formmuster und Diskurse philosophischer Literatur macht dies in meinen Augen die *Punica* zu einem Epos zwischen Dichtung und Philosophie.

Literatur

- Abert, H. (1899), *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Leipzig.
- Albrecht, M. von (1964), *Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik*. Amsterdam.
- Albrecht, M. von (2010), „Cicero“, in: S. L. Sorgner/M. Schramm (Hgg.), *Musik in der antiken Philosophie*. Würzburg, 205–216.
- Asmis, E. (1995), „Epicurean Poetics“, in: D. Obbink (Hg.), *Philodemus and Poetry*. Oxford, 15–34.
- Asmis, E. (2017), „The Stoics on the Craft of Poetry“, in: *RhM* 160, 113–151.
- Augoustakis, A. (Hg.) (2019), *Campania in the Flavian Poetic Imagination*. Oxford.
- Baier, T. (2003), „Vergils dichterische Selbstbestimmung in der sechsten Ekloge“, in: *PAN* 21, 165–176.
- Barker, A. (2005), *Psicomusicologia nella Grecia antica*. Neapel 2005.
- Beacham, R. C. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*. London.
- Bettenworth, A. (2004), *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian* (Hypomnemata 153). Göttingen.
- Binder, G. (2019), *P. Vergilius Maro, Aeneis. Ein Kommentar*. Bd. 2, Bochum.
- Brancacci, A. (2019), „Music and Philosophy in Damon of Oa“, in: C. Vassallo (Hg.), *Presocratics and Papyrological Tradition*. Berlin/New York, 161–178.

⁷⁸ Zima 1991, 17f.

- Brancacci, A. (2008), *Musica e filosofia da Damone a Filodemo*. Florenz.
- Bruère, R. T. (1959), „Color Ovidianus in Silius *Punica* 8–17“, in: *CPh* 54, 228–245.
- Burck, E. (1984), *Silius Italicus. Hannibal in Capua und die Rückeroberung der Stadt durch die Römer* (Abh. Akad. Mainz Jg. 1984, Nr. 13). Stuttgart.
- Burkert, W. (1960), „Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von *Odyssee* und *Ilias*“, in: *RhM* 103 (1960), 130–144.
- Cairns, F. (1989), *The Aeneid. Virgil's Augustan Epic*. New York.
- Clausen, W. (1994), *A Commentary on Virgil, Eclogues*. Oxford.
- Comotti, G. (1991), *La musica nella cultura greca e romana*. Turin.
- Cowan, R. (2009), „Thrasymennus' Wanton Wedding: Etymology, Genre and *Virtus* in Silius Italicus, *Punica*“, in: *CQ* 59, 226–237.
- Deremetz, A. (1995), *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve.
- Drakenborch, A. (1617), *Caji Siliij Italici Punicorum libri septemdecim [...] curante A.D. Trajecti ad Rhenum*.
- Erler, M. (2020), *Epicurus. An Introduction to his Practical Ethics and Politics*. Basel.
- Feddern, S. (2021), *Elemente der antiken Erzähltheorie* (Narratologia 74). Berlin/Boston.
- Fuhrer, T. (2003), „Was ist gute Dichtung? Horaz und der poetologische Diskurs seiner Zeit“, *RhM* 146, 346–364.
- Giusti, E. (2018), *Carthage in Virgil's Aeneid*. Cambridge.
- Gordon, P. (2012), *The Invention and Gendering of Epicurus*. Ann Arbor.
- Heerink, M. (2013), „Silius versus Valerius. Orpheus in the *Punica* and *Argonautica*“, in: G. Manuwald/ A. Voigt (Hgg.), *Flavian Epic Interactions* (Trends in Classics – Supplementary Volumes 21). München/New York, 267–277.
- Hunter, R./Russell, D. (2011), *Plutarch: How to Study Poetry*. Cambridge.
- Janko, R. (2000), *Philodemus, On Poems, Book I*. Oxford.
- Keith, A. (2019), „Silius' Cumae and its Augustan Predecessors“, in: A. Augoustakis (Hg.), *Campania in the Flavian Poetic Imagination*. Oxford, 219–232.
- Konstan, D. (2004), „The Birth of the Reader: Plutarch as a Literary Critic“, in: *Scholia* 13, 3–27.
- Liberman, G. (2011), *Stace, Silves. Édition et commentaire critiques*. Paris.
- Lausberg, H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München.
- Long, A. A. (1996), „Stoic Readings of Homer“, in: Ders. (Hg.), *Stoic Studies*. Cambridge, 58–84.
- Lynch, T. A. C. (2016), „Why are only the Dorian and Phrygian *harmoniai* accepted in Plato's *Kallipolis*? Lyre vs. Aulos“, in: L. Bravi/L. Lomiento/A. Meriani/G. Pace (Hgg.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*. Pisa, 267–284.
- Marks, R. (2017), „Off the Beaten Path: Generic Conflict and Narrative Delay in *Punica* 14“, in: *CJ* 112, 461–493.
- Marks, R. (2009), „The Song and the Sword. Silius' *Punica* and the Crisis of Early Imperial Epic“, in: D. Konstan/K. Raafaub (Hgg.), *Epic and History*. Malden, 185–211.
- Martini, E. (1927), „Ovid und seine Bedeutung für die römische Poesie“, in: *Epitymbion für Heinrich Swoboda*. Reichenbach, 165–194.
- McOskey, M. (2020), „Poetics“, in: P. Mitsis (Hg.), *Oxford Handbook of Epicurus and Epicureanism*. Oxford, 347–378.
- Norden, E. (1954), *Die römische Literatur*. Leipzig.
- Nünlist, R. (2009), *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge.
- Nussbaum, M. (1993), „Poetry and the Passions: Two Stoic Views“, in: J. Brunschwig/M. Nussbaum (Hgg.), *Passions and Perceptions: Studies in Hellenistic Philosophy of Mind*, Cambridge, 97–149.
- Otis, B. (1964), *Virgil: A Study in Civilized Poetry*. Oxford (repr. Oklahoma 1995).
- Pelosi, F. (2010), *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge.
- Power, T. (2010), *The Culture of Kitharodia*. Cambridge (MA).
- Richardson, L. (1977), *Propertius, Elegies I-IV*. Norman.

- Ripoll, F. (1998), *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne*. Paris.
- Río Torres-Murciano, A. (2012), „El canto de Quirón y el ethos de la musica. A propósito de Silio Italico XI 453–458“, in: *Emerita* 80 (2), 387–399.
- Rumpf, L. (1996), *Extremus labor. Vergils 10. Ekloge und die Poetik der Bucolica*. Göttingen.
- Rutherford, R. B. (1989), „Virgil's Poetic Ambition in *Eclogue* 6“, in: *G&R* 36, 42–50.
- Schauer, M. (2007), *Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit* (Zetemata 128). München.
- Schenk, P. (1989), „Die Gesänge des Teuthras (Sil. It. 11, 288–302 u. 432–482)“, in: *RhM* 132, 350–368.
- Schmidt, E. A. (1972), *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik*. München.
- Seibert, J. (1993), *Hannibal*. Darmstadt.
- Skutsch, F. (1901), *Aus Vergils Frühzeit*. Leipzig.
- Skutsch, O. (1956), „Zu Vergils Eklogen“, in: *RhM* 99, 193–201.
- Spaltenstein, F. (1990), *Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 9 à 17)*. Genf.
- Walter, A. (2014), *Erzählen und Gesang im flavischen Epos*. (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, Beihefte N. F. 5). Berlin/Boston.
- Wallace, R. W. (2015), *Reconstructing Damon. Music, Wisdom, Teaching and Politics in Perikles' Athens*. Oxford.
- West, M. L. (1992), *Ancient Greek Music*. Oxford.
- Wille, G. (1967), *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam.
- Zagdoun, M.-A. (2000), *La philosophie stoïcienne de l'art*. Paris.
- Zima, P. V. (1991), *Literarische Ästhetik*. Tübingen.

Index rerum

- Abgeschlossenheit (eines literarischen Werks) *siehe* Schluss (eines literarischen Werks)
- Adressat *siehe* Publikum (eines literarischen Textes)
- aemulatio* 53
- Aitiologie 82, 243, 246
- alexandrinische Fußnote 97
- Alexandrinischer Krieg 51
- Allegorie 9, 242, 244, 251–253
- Ambiguität *siehe* Ambivalenz
- Ambivalenz 22 f., 54, 56, 73, 193, 214
- Anagnorisis 120, 165
- Anagramm 78, 100
- Analepse 125
- Antonomasie 104, 187, 217
- Aposiopese 50, 127, 189
- Apostrophe 32, 53, 63, 100, 161, 190, 238
- Apotheose 61, 101, 111
- Archelaos-Relief 20
- Aristie 78, 91, 126, 142 f., 169, 221, 235
- Augurium 225, 229 f.
- Autor, historischer 59, 74
- Bauelemente, literarische *siehe* Strukturelemente der epischen Erzählung
- Beinahe-Episode 60, 139, 142, 241
- Bibliothek von Alexandria *siehe* hellenistische Philologie
- Binnenerzählung 63, 125, 130, 200 f., 215, 243–250, 252 f.
- Binnenproömium 50, 61, 113
- Brief *siehe* Epistolographie
- Bukolik 4, 23, 73, 97, 205
- Bürgerkrieg 7, 13, 23, 28, 36, 46, 49, 53, 56, 61, 76, 78, 83 f., 87, 113, 175
- Chorlied 56
- Dire *siehe* Furie
- Dithyrambus 2
- Drama (*siehe auch* Komödie, Tragödie) 2, 9, 14 f., 197 f., 239
- Ekphrasis 72, 92, 97–99, 102, 112, 122 f., 171, 253
- Elegie 4, 9 f., 14, 20, 72 f., 76–81, 85–87, 92, 97–99, 102, 105, 108, 110, 112–115, 141 f., 184–186, 190, 194, 201, 209 f., 213–215, 218, 222, 245 f.
- Element, gattungstypisches *siehe* Gattungsmarker
- Elysium (*siehe auch* Unterwelt) 160, 164, 245
- Ende *siehe* Schluss (eines literarischen Werks)
- Epikureismus 242, 251
- Epistolographie 22
- Epos 2, 4, 13 f., 19 f., 26, 48, 72, 97, 128 f., 205, 221, 235, 252 (und *passim*)
- epische Tradition 6 f., 13, 19, 47 f., 53, 75, 83, 91, 93 f., 98 f., 102, 114, 146, 156 f., 241, 245, 250
 - epischer Gattungsmarker 2, 4, 30, 32, 34, 75, 80, 93–95, 98, 103 f., 107, 114, 185, 205, 209, 215, 221, 243, 245, 247
 - epischer Held 7, 10, 14 f., 22, 47, 49 f., 52, 69 f., 76, 81–87, 91 f., 95, 100, 103, 129, 132, 138, 143 f., 146 f., 169, 171 f., 181, 183–185, 188, 199–201, 214, 218, 220, 222, 245, 248
 - Modellautoren 6 f., 9, 20, 30, 76, 83, 94 f., 102, 113, 119, 200, 211, 216, 218, 245, 253
 - Strukturelemente der epischen Erzählung 47, 50, 92, 95 f., 102, 143, 183, 219, 236
- Erinye *siehe* Furie
- Erwartungshorizont (des Lesepublikums) 1, 5 f., 48 f., 183
- Erzähler
- primärer 1, 25, 29, 32 f., 46, 49, 55, 57, 59, 63 f., 77, 106, 119, 168, 174 f., 228, 230–232, 243, 246
 - sekundärer *siehe* Figurenrede
- Eumeniden *siehe* Furie
- Exemplum 52, 54, 235–237, 241 f., 245 f., 251–253
- Fachliteratur 22
- fatum* 94, 102, 109, 227–231, 233, 236
- feministische Theorie 9, 14, 69, 82–86
- figuraler Kommentar *siehe* Figurenrede
- Figurenrede 1, 49, 57, 63, 125, 130, 199–201, 215, 247
- Furie 14, 28, 31–33, 35 f., 112 f., 151, 155, 166 f., 170
- furor* 9, 13, 26, 28 f., 31 f., 34, 36 f., 110, 132
- Gastmahl 98, 241, 244, 250
- Gattung 1–10 (und *passim*)
- Gattungskonventionen 1, 6, 45 f., 93, 98, 115, 123
 - Gattungsmarker 2, 4–8, 20, 22, 24, 37, 74, 95, 112, 114, 119, 206

- Gattungsmischung 3f., 8–10, 13f., 16, 19, 21f., 24, 34, 210f., 218, 221
- Gattungsregeln 2f., 4–6, 8f., 19f., 23, 37, 45, 49, 73f., 91f., 114
- Gattungstereotyp 1, 4f., 14, 19, 45, 73–75, 93, 97, 99, 102f., 113–115, 182, 210, 221, 243, 247
- Gattungstheorie, frühkaiserzeitliche 1, 3f., 9, 13, 48, 52, 71f., 97, 101, 107, 119
- Gattungstransformation 5, 8, 23, 74f., 87, 92, 102, 119f., 142, 182f., 213, 222, 254
- Genealogie 104, 181, 187f., 190, 195f., 218, 243, 245
- Gender 15, 131f., 138, 141
- Genre *siehe* Gattung
- Gesamtwerk *siehe* Werkpolitik
- Gigantomachie 4, 7, 101, 108f., 111
- Gleichnis 16, 28, 76, 106f., 109, 111, 122, 154, 163f., 166, 170, 206, 218–222, 248
- gloria* (*siehe auch* epischer Held) 54, 83, 91, 95, 102, 111, 138, 188, 195, 217, 242, 245
- Götterapparat 7, 32, 48–50, 126, 132, 192
- Götterversammlung 29, 34, 101, 112f., 143, 232

- Handlungsalternative *siehe* Beinahe-Episode
- Heldenruhm *siehe gloria*
- Heldentum, episches *siehe* epischer Held
- hellenistische Literaturtheorie 2f., 19
- hellenistische Philologie 6, 16, 244f.
- Heroismus *siehe* epischer Held, *gloria*
- Herrscherpanegyrik *siehe* Panegyrik
- Historiographie 50, 241
- Hochzeit 97–99, 105f., 121, 141f., 149, 196, 217
- Homerexege, antike (*siehe auch* hellenistische Philologie) 244f.
- Hybridität 8, 13f., 21–24, 69–75, 87, 129
- Hybridwesen *siehe* Monster
- Hybris 73, 75, 109
- Hymnus 72, 190
- Hyperepos 7, 14, 92, 98f., 102–111, 115, 200

- Iambus 3, 72, 205
- imitatio* 48, 53
- Inkonsistenz 51
- Innovation, literarische (*siehe auch* Gattungstransformation) 5–8, 75, 93–95, 113, 181
- intergenerische Interferenz (*siehe auch* Gattungsmischung) 8, 13, 20, 120
- Intertextualität 13, 21, 24, 26, 28, 30, 34, 37, 47, 102f., 105f., 110, 141f., 168, 181, 191, 193f., 207–209, 214–222, 232, 238, 241, 243–245, 247, 251, 253
- Intratextualität 33f.
- ira* 9, 13, 25–29, 32, 34, 36f., 104, 109, 199f., 248, 252
- Ironie 7, 74, 77f., 83, 87, 182, 196, 200
- Jenseits *siehe* Unterwelt

- Kaiserzeit, römische *siehe* Principat
- kallimacheische Poetik 4f., 58, 96, 99, 102, 108, 119, 138, 205, 210, 212, 247, 250, 253f.
- Kanon, epischer *siehe* Kanonbildung
- Kanonbildung 6, 21, 49, 252
- Katabasis 7, 15, 133, 143–175, 237
- Katalog 99, 125, 137, 216, 227, 246f.
- Kentauromachie 97–99, 101
- Kommentartradition, antike (*siehe auch* Homerexege, hellenistische Philologie) 48, 242
- Komödie 9, 72, 77, 120, 183, 194, 196, 198, 201
- Kontrastimitation 163
- Kosmogonie 246f., 249
- Kosmologie 29, 216
- Kreuzung der Gattungen (*siehe auch* Gattungsmischung, intergenerische Interferenz) 8, 21, 73

- Leerstelle (im literarischen Text) 51, 244
- Lehrgedicht 2, 21f., 210
- Leitzitat 247
- Leser *siehe* Publikum (eines literarischen Textes)
- locus amoenus* 83, 123
- Lyrik 16, 23, 205, 207–212, 214, 221

- Merkmal, gattungskonstituierendes *siehe* Gattungsmarker
- Metadiege *siehe* Binnenerzählung
- metadiegetischer Erzähler *siehe* Figurenrede
- Metadrama *siehe* Metapoetik
- Metaliterarizität *siehe* Metapoetik
- Metapher 7–9, 15f., 73, 80, 96, 133, 146, 155, 160, 168, 174f., 206, 209–216, 220–222
- Metapoetik 5, 9, 13, 16, 21f., 27, 30, 37, 54, 56, 58f., 92–95, 97f., 103–105, 107f., 110, 112f., 115, 175, 193, 214–221, 242
- Metonymie 56, 213
- Minimalformel (einer literarischen Gattung) *siehe* Gattungstereotyp
- mise en abyme* 98, 171, 242
- Monarchie *siehe* Principat

- Monster 14, 69–75, 83, 92, 106–109, 156 f., 216
 Motivierung der Handlung 33 f., 82, 148 f., 220, 244
 Musenanruf 1, 30, 45, 57, 62 f., 94, 113, 208 f., 216, 233
 Musik 16, 182, 241 f., 246–251
 Mythenvariante 69, 105

 narratorialer Kommentar *siehe* primärer Erzähler
 Nationalepos 52, 56, 243
nefas 109, 138, 169
 Nekyia *siehe* Katabasis

 Opferhandlung 93, 99, 102, 153, 229

 Panegyrik 4, 20, 57, 59 f., 62
 Parodie 53, 83, 119, 188 f., 217
 Peripatos 6
 Personifikation (*siehe auch* Allegorie) 28, 31 f., 36, 63, 153, 157
 Pharsalos, Schlacht von 49, 57, 63, 152, 175
 Philosophie (*siehe auch* Stoa) 10, 13, 16, 26, 29, 57, 71, 225–227, 235, 243, 247–249, 252 f.
pietas 149, 169, 172
praeteritio 30 f.
 Principat 46, 55
 Prolepse 34, 57, 60 f., 98 f., 168, 220
 Prologrede 9, 104, 110
 Proömium 7, 25, 28–32, 36, 50, 55, 57–59, 93–95, 101 f., 128, 182, 217
 Prophezeiung 56, 60 f., 92, 94, 99–102, 112, 168, 190, 228, 232 f.
 Publikum (eines literarischen Textes) 1, 25, 47, 59, 72, 74, 122, 130, 158, 222 f., 242, 251–253
 Punische Kriege 228, 231, 235 f.

 Rachegöttin *siehe* Furie
 Raumkonzeption 9, 15, 123–133
recusatio 4, 7, 20, 31, 62, 75, 101, 211, 217
 Regelbruch (geltender Literaturkonventionen) *siehe* Transgression
 Reise 15, 129, 131, 144–148, 151, 155, 157 f., 162, 165, 168, 172 f., 175
relicta (Figurentyp) 10, 194
 Republik, römische 46, 52, 55, 86
 Retardation 9, 14, 102 f., 105, 110
 Rezeption 15, 45, 47, 49, 160, 173–175, 242, 245
 Rezipient *siehe* Publikum (eines literarischen Textes)
 Rezitation 15, 127–129, 222 f.
 rhetorische Frage 58, 182, 184

 Satire 22 f., 72, 77, 119, 205, 210, 213
 Schlachtfeld 7, 15, 76, 124, 127, 129, 132, 137, 140, 142, 149–152, 154, 158, 163, 166, 168, 188, 220
 Schluss (eines literarischen Werks) 31, 46, 48, 50 f., 181, 237
 Seesturm 36, 104, 106
 Seeungeheuer *siehe* Monster
 selbstreferenzielles Erzählen *siehe* Metapoetik
 Sentenz 64, 100
 Signalwort *siehe* (epischer, tragischer) Gattungsmarker
 Sphragis 29
 Stadtgründung (*siehe auch* Aitiologie) 31, 133, 241, 243, 246
 Stoa 16, 77–80, 86 f., 226 f., 234, 238 f., 251–253
 szenische Lesung *siehe* Rezitation

 Teichoskopie 129
 Teleologie *siehe* Telos
 Telos 7, 48, 52, 61, 94, 100, 111, 113 f.
 Theaterbühne *siehe* Bühnenraum
 thebanischer Sagenkreis 30 f., 33
 Titanomachie 109, 242
 Topos, rhetorischer 47
 Totenbeschwörung 125, 133, 153, 157, 168
 Totengeist 144, 149, 161 f., 166–168, 172
 Tragödie 2, 5, 9 f., 13 f., 19–21, 23 f., 26, 54 f., 72, 92, 99, 102, 109–115, 120, 129, 201, 252
 – Bühnenraum 15, 126 f., 129 f., 133
 – tragischer Gattungsmarker 5, 34, 99, 119 f., 194
 – Tragödienprolog (*siehe auch* Prologrede) 34 f.
 Transgression 4, 8, 13, 19, 21–23, 48, 56, 69 f., 73 f., 79 f., 86 f., 132, 142, 167, 186, 201, 210 f., 242
 Traum 34 f., 94, 148, 236
 Troja 105, 148, 190, 194, 197
 Trojanischer Krieg 15, 183, 199, 214

 Unterwelt 33, 35, 50, 96, 110, 132 f., 144, 149, 151, 153, 156, 160, 162 f., 216

 Vergewaltigung 82, 186, 188, 192, 194–196
virtus 80, 83, 92, 140, 182, 186, 193, 227, 234 f., 242
 Vogelschau *siehe* Augurium
 Vollendung (eines literarischen Werks) *siehe* Schluss eines literarischen Werks

Wagenrennen 9, 16, 206, 213 – 217, 221 f.
Werkpolitik 57, 59, 61

Zeitgeschichte 46, 129

Zweikampf 151, 170 f., 221
zweite Sophistik 123

Index locorum

Im folgenden Register werden lateinische Werktitel in der Regel nach dem *Thesaurus Linguae Latinae* (Indexband, Leipzig 2¹⁹⁹⁰) abgekürzt, griechische nach *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike* (Stuttgart 1996 – 2003). Dort fehlende Angaben wurden ergänzt aus Montanari, F. et al. (Hgg.) (2018), *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Leiden [u.a.]. Seitenangaben neben dem Autorennamen beziehen sich auf Autoren- und/oder Werknennungen ohne konkrete Stellenangabe.

Accius 30 (A 54), 181 (A 1)

Agathon 4 (A 14)

Aischylos 28, 30 (A 54), 120

Ag.

– 1291 160 (A 93)

Eum.

– 416 f. 155 (A 72)

Prom.

– 832 94 (A 11)

Alberti

intercen.

– 8 231 (A 20)

Anthologia Graeca

– 7,399,4 168 (A 113)

Anthologia Latina

– 189,2 187 (A 28)

Antimachos von Kolophon 30, 120, 131

Apollodor

– 2,123 157 (A 82), 162, 166 (A 110)

– 2,124 172

– 2,125 147 (A 53)

epit.

– 1,23 f. 172 (A 123)

Apollonios Rhodios 9, 21, 27 (A 42), 80 (A 85), 82

(A 88), 91 f., 95

– 1,1 94 (A 16, A 18)

– 1,18 58

– 1,317–320 104 (A 56)

– 1,436–449 100 (A 46)

– 1,496–511 241

– 1,721–773 91 (A 2)

– 1,996 f. 104 (A 60)

– 1,1347 f. 104 (A 56)

– 2,619 f. 111 (A 91)

– 3,1 94 (A 15)

– 3,1–3 209 (A 17)

– 3,183–185 92 (A 6)

– 3,350–353 92 (A 6)

– 3,392–395 92 (A 6)

– 4,207–210 91 (A 2)

– 1,436–449 100 (A 46)

– 4,513–517 82 (A 88)

Apuleius 146 (A 50)

met.

– 1,1 215 (A 35)

Aristides Quintilianus (Winnington-Ingram)

– 2,6 249 (A 56)

Aristoteles 3, 19, 25, 70 (A 5), 71, 119 (A 1)

poet.

– 1447b 2, 49 (A 24)

– 1448a 2

– 1449b27–28 25

– 1451a 182 (A 7)

– 1451a36–b7 2, 49 (A24)

– 1459b 2

– 1462a 2

pol.

– 1342b 249 (A 60)

rhet.

– 1378b31–34 25

– 1380b27–29 25 (A 34)

Aristophanes 4 (A 14), 146

equ.

– Σ 785 157 (A 80)

ran.

– 116 144 (A 39)

– 142 f. 157

– 154–157 165

– 161–163 162

– 277–308 157

– 308 158

– 431–436 162

– 470–474 157

Fragmente (PCG 3,2)

– 156,4–6 144 (A 41)

– 156,13 156 (A 76)

Athenaios

– 12,511b–c 244 (A 19)

Ausonius 45

Bakchylides

epin.

- 5 166 (A 110)

Biblia sacra*exod.*

- 13,21 173

Boccaccio*gen.*

- 2,71 162 (A 101)

mulier.

- 26,4 162 (A 101)

Caesar 47**Catull** 73, 84 (A 101), 95, 97 (A 31), 98, 191 (A 41)

- 51,9 213 (A 30)
- 63,50–73 185 (A 18)
- 64 98 (A 33,35), 187 (A 27)
- 64,6 95 (A 21)
- 64,59 194 (A 58)
- 64,251 98 (A 33)
- 64,299 217
- 64,338–370 181 (A 1)

Cicero 25, 32, 248*fam.*

- 4,5 192 (A 47)
- 5,16 192 (A 47)

fin.

- 5,63 169 (A 117)

leg.

- 1,40 28 (A 45)
- 2,38 f. 249 (A 56)

leg. agr.

- 2,35 241 (A 3)
- 2,95 241 (A 3)

Pis.

- 46 28 (A 45)

Sest.

- 126 133 (A 52)

S. Rosc

- 67 28 (A 45)

Tusc.

- 3,11 26
- 3,18 26
- 3,81 192 (A 47)
- 4,52 26

Columella

- 10,38–40 21 (A 13)

Coelius Antipater 241 (A 3), 243 (A 14)**Consolatio ad Liviam**

- 343–470 192 (A 47)

Culex 217

- 26–29 101 (A 48)

Damon von Oa 247–249**Dante***inf.*

- 8,67 f. 160
- 8,78 160

Diodorus Siculus 105

- 4,63,5 172 (A 124)
- 26,11–14 241 (A 3)

Diomedes

- GLK 1,484 45 (A 3)

Domitian 60 (A 71)**Empedokles** 2, 49 (A 24)**Ennius** 7 (A 27), 30 (A 54), 31 (A 55), 181 (A 1)*ann.*

- 206 Sk 58
- 535–539 Sk 219

Euripides 4 (A 14), 27 (A 42), 30 (A 54), 92, 120, 127, 151 (A 63), 182 (A 5), 197 (A 76)*Herc.*

- 494 f. 162 (A 100)

Herakleodoros 6 (A 23)**Herodot** 2, 4 (A 24)**Hesiod** 72, 247 (A 44)

- fr. 240,8 M-W 94 (A 11)
- fr. 280 M-W 172 (A 123)
- fr. 319 M-W 94 (A 11)

Homer 2, 4–7, 9, 16, 20, 26, 27 (A 42), 28 (A 43), 36 (A 75), 37, 55, 58, 72, 83, 91, 95, 102, 104 (A 57), 114, 119 f., 121 (A 11), 123 f., 125 (A 22), 128, 133 (A 53), 166 (A 108), 181, 182 (A 5, A 9), 183 (A 11), 185, 188, 189 (A 33), 191 (A 44), 195 (A 62), 199 (A 85), 200 (A 89), 211, 218 f., 229 (A 17), 242, 245, 251*Il.*

- 1,1 26, 94
- 1,8 27
- 1,8 f. 28
- 1,9 27
- 1,20 28
- 1,44 27
- 1,68 f. 28
- 1,75 27 f.
- 1,127 196 (A 69)
- 1,356 25
- 1,190–195 200 (A 85)
- 2,119 54 (A 49)
- 4,164 56
- 5,397 172 (A 120)

- 6,357f. 54, 175 (A 139)
- 6,448 56
- 6,158f. 220
- 6,506–511 219
- 6,511 220
- 9,158f. 153 (A 68)
- 9,186–189 201 (A 91)
- 9,189 95 (A 19)
- 9,308–429 197 (A 75)
- 9,443 191 (A 44)
- 9,646–648 26 (A 35)
- 9,648 25
- 15,263–268 219
- 18,106 191 (A 44)
- 20,215–240 243
- 20,249 209 (A 16)
- 23,73 156 (A 76)
- 24,22–76 143
- 24,54 25 (A 34)
- 24,77–142 143
- 24,143–187 143
- 24,193–227 143 (A 33)
- 24,329–331 143 (A 33)
- 24,349–353 145
- 24,351 143 (A 33)
- 24,446 161
- 24,457 161
- 24,518–551 197 (A 75)
- 24,599–620 197 (A 75)
- Σ 5,395–597 171 (A 120)

Od.

- 1,1 94 (A 15)
- 1,154 244
- 5,15f. 131
- 5,154f. 131
- 8,62–82 241
- 8,73 95 (A 19)
- 8,248f. 241 (A 6)
- 8,261–366 241, 244
- 8,499–519 241
- 9,5–10 57
- 9,14f. 58
- 10,509 156 (A 77)
- 10,513–515 156 (A 76)
- 10,515 157 (A 80)
- 11,19 156
- 11,42f. 163
- 11,140–149 162
- 11,218–222 167
- 11,489 47

- 11,623–626 144
- 11,632f. 163
- 12,21f. 145
- 19,296–299 94 (A 11)
- 24,11 157 (A 80)
- Σ 8,267 244 (A 19)
- Σ 8,272 244 (A 19)

Horaz 2–4, 22 (A 17f.), 35 (A 73), 50, 71–73, 87,
119 (A 3), 181 (A 2), 207f., 211 (A 27), 221

ars

- 1–4 35
- 1–5 22, 71f.
- 7 35, 72
- 9–13 22
- 47f. 207 (A 10)
- 73 20, 93
- 73f. 103
- 73–85 72
- 73–95 2–4
- 75 111 (A 90)
- 86 22
- 89 26 (A 36)
- 93f. 26 (A 36)
- 120–122 202 (A 94)
- 121 26 (A 35)
- 147 30f.
- 278–280 99 (A 42)

carm.

- 1,6,1–12 97 (A 29)
- 1,6,17 103 (A 52)
- 1,17,14–16 207
- 1,17,16 208 (A 12)
- 1,26,10–12 211 (A 27)
- 2,1,37–39 207
- 2,3,6 108 (A 80)
- 2,3,12 108 (A 80)
- 2,12,1–9 4 (A 17)
- 2,12,6–9 101 (A 48)
- 2,18,14 207
- 3,1,2–4 207
- 3,3,70–72 97 (A 29), 185 (A 20)
- 3,16,29 108 (A 80)
- 3,25,18 207 (A 10)
- 4,2 211 (A 27)
- 4,2,31–34 97 (A 29)
- 4,6,17–20 181 (A 1)

epist.

- 1,2,62 26 (A 36)
- 1,10,14 207
- 1,10,20 108 (A 80)

- 1,16,12f. 108 (A 80)
- 2,1,139 208

epod.

- 2,1 208 (A 12)
- 2,1–3 208

sat.

- 2,5,13 207
- 2,6,17 210

Hygin*fab.*

- 72 171 (A 122)
- 72,1f. 141 (A 22)
- 79 172 (A 125)
- 251 154 (A 71)

Ilias Latina 27 (A 39)

- 1 27
- 9 27

Juvenal

- 1,1–21 246 (A 38)
- 3,9 128 (A 35)
- 7,82–86 127 (A 34)

Kallimachos 4f., 6 (A 23), 31 (A 55), 84 (A 101),
96 (A 24), 97, 119, 183 (A 11), 247, 248 (A 52),
250, 254

aet.

- 1,1–6 Pf 93, 138 (A 12)
- 1,3f. Pf 31 (A 55), 58
- 1,3–5 Pf 108 (A 82)
- 1,5 Pf 31 (A 55)

Ap.

- 108–112 104 (A 59), 108, 212

Kratinos 4 (A 14)**Kritias***Peirithus (TrGF)*

- 1,43 172 (A 123)

Laktanz*inst.*

- 5,23,11 234 (A 27)

Lactantius Placidus

- 5,718f. 120
- 7,815 169
- 12,105 138 (A 7)

Libanios*pr.*

- 2,9 141 (A 22)

T. Livius

- 23,18,10–16 241 (A 3)
- 39,48,1 54 (A 52)

Livius Andronicus 30 (A 54)**(Ps.-)Longinus***subl.*

- 13,2 119

Lucan 22 (A 19), 23 (A 20), 26 (A 37f.), 27 (A 41),
30, 32, 33 (A 66), 36 (A 75), 45–64, 69–87, 95,
96 (A 22), 164, 174f.

- 1,1 23
- 1,1–66 63
- 1,2 56, 95 (A 21)
- 1,8 32
- 1,32 46 (A 11)
- 1,33f. 45 (A 1), 61, 63
- 1,33–66 55
- 1,37 49
- 1,66 45 (A 1), 63
- 1,67 54, 63
- 1,67–182 58
- 1,70 58
- 1,72 58
- 1,126–128 63f.
- 1,135–143 81
- 1,146 36
- 1,182 46 (A 11)
- 1,183 58
- 1,190 32
- 1,207 36
- 1,292 36
- 2,1–15 49 (A 26)
- 2,78–232 63
- 2,286f. 64 (A 87)
- 2,322f. 56
- 2,346–349 142 (A 28)
- 3,399–452 80
- 4,382–401 47
- 4,393f. 55
- 5,515–531 56
- 6,140–262 127 (A 30)
- 6,147f. 52 (A 44)
- 6,255–262 52 (A 44)
- 6,507–569 56
- 6,806f. 56f.
- 7,1–6 50
- 7,209–214 53
- 7,433 46 (A 11)
- 7,444f. 46 (A 11)
- 7,444–448 63 (A 81)

- 7,445–459 49 (A 26)
- 7,447 49
- 7,470–475 57 (A 64)
- 7,551–556 50
- 7,556 57
- 7,645 f. 47 (A 13)
- 7,706 56
- 7,786–799 152
- 7,791 f. 153 (A 67)
- 7,809–824 175 (A 138)
- 7,847–872 175
- 7,867 175
- 7,869–872 55 f.
- 8,831–836 63 (A 81)
- 9,101 173 (A 133)
- 9,101 f. 137
- 9,587–604 78
- 9,591–593 78
- 9,607–609 78
- 9,610 78
- 9,612–618 78
- 9,619–699 82
- 9,620 f. 82
- 9,621–623 83
- 9,632–635 84 f.
- 9,672 85
- 9,675–677 85
- 9,681–683 85
- 9,685–689 85
- 9,693–695 85
- 9,739 f. 79
- 9,741–761 79 f.
- 9,747 80
- 9,761 f. 81
- 9,984–986 53
- 10,546 51

Lucani commenta Bernensia

- 1,1 49 (A 23)

Lukrez 72

- 5,878–924 71

Macrobius 120 (A 9)

Martial 20 (A 5), 127 f., 205, 210 (A 22), 246

- 1,63 128 (A 35)
- 3,44–50 128 (A 35)
- 3,63,5 250 (A 62)
- 5,53 246 (A 38)
- 9, pr. 5–8 97 (A 29)
- 9,50 246 (A 38)
- 9,83 128 (A 35)

Thomas May

Antig.

- 3/2 174
- 2/3, 50–55 175

Menander 198 (A 81)

Minyas (Bernabé)

- fr. dub. 7 172 (A 123)
- fr. dub. 7,24 172 (A 127)

Naevius 253

Nikander

Ther.

- 334–342 78 (A 72)

Ovid 7, 10, 22 (A 15), 23 (A 23), 24, 26 (A 38), 29 (A 48 f.), 32 (A 60), 33 (A 64 f.), 49, 61 f., 73–87, 98 (A 35), 99, 105, 123, 146 (A 49), 161, 182, 192 (A 47, 49), 193 (A 53), 194 (A 55), 210, 214 (A 34), 218, 221, 245 (A 29), 247, 254

am.

- 1,1,1–4 61
- 1,1,27 107 (A 77)
- 1,6,114 81
- 1,7 23 (A 23)
- 1,8 76 f., 81
- 1,8,4 77
- 1,8,11 f. 86
- 1,8,15 f. 85
- 1,8,18–20 77
- 1,8,24 86
- 1,8,37 86
- 1,8,104 86
- 1,8,109 86
- 1,8,114 81
- 1,14 84
- 2,1 4 (A 17)
- 2,1,11–16 101 (A 48)
- 2,1,23 f. 86
- 2,2,3 210 (A 20)
- 2,16,2 108 (A 80)
- 2,17,21 218
- 2,18,12 103 (A 53)
- 2,18,15 99 (A 42)
- 3,1,5 210 (A 20)
- 3,1,12–14 99 (A 42)
- 3,7 81
- 3,7,14 f. 81
- 3,7,27–36 81
- 3,7,51 78, 81
- 3,12,21 f. 75

ars

- 1,11 f. 201 (A 91)
- 1,67 210 (A 20)
- 1,129 f. 192 (A 46)
- 1,556-558 188 (A 32)
- 1,673 193 (A 54)
- 1,681-704 181 (A 2)
- 1,689-694 184 (A 16)
- 1,691 184 (A 14)
- 1,699 f. 186 (A 24)
- 1,700 193 (A 54)
- 2,711-716 181 (A 2)
- 3,26 96 (A 26)
- 3,318 250 (A 62)

epist.

- 3,1 197 (A 74)
- 6,133 196 (A 71)
- 11,33 f. 194 (A 56)
- 13 142
- 16,35-38 192 (A 45)
- 21,31 190 (A 39)
- 21,97 210 (A 20)

fast.

- 1,4 96 (A 26)
- 2,125 f. 4 (A 17)
- 2,250 108 (A 80)
- 3,469 210 (A 20)
- 3,505 187 (A 26)
- 4,457 f. 154 (A 71)
- 5,237 186 (A 25)
- 5,385 f. 248 (A 53)

met.

- 1,1-3 61
- 1,166 29
- 1,274 29
- 1,438-451 105
- 1,441-444 107
- 1,443 108 (A 82)
- 1,453 29
- 1,504-524 188 (A 32)
- 1,525 f. 192 (A 49)
- 1,589-597 188 (A 32)
- 1,597 192 (A 49)
- 2,573 210 (A 20)
- 3,59 f. 107 (A 73)
- 4,8 29
- 4,87 210 (A 20)
- 4,226 187 (A 26)
- 4,226-228 188 (A 32)
- 4,228 f. 192 (A 49)

- 4,422-431 29 (A 49)
- 4,429-512 29
- 4,432-480 146 (A 50)
- 4,436-438 158
- 4,448 29
- 4,610-5,251 83
- 4,617-620 82
- 4,640 f. 84
- 4,663-764 105 (A 63)
- 4,699 84
- 4,738 f. 105
- 4,740-743 105
- 4,772-803 82
- 4,779-785 83
- 4,785 f. 82
- 5,178 f. 84
- 5,312 83
- 6,431 f. 35 (A 72)
- 9,707 194 (A 56)
- 9,761 78 f.
- 10,13 155
- 10,17 f. 161
- 10,23 155, 168
- 10,26 155
- 10,30 173 (A 133)
- 10,31 161
- 10,66 f. 158
- 10,72 f. 144 (A 41)
- 10,76 153 (A 68)
- 10,150 f. 101 (A 48)
- 10,382-430 194 (A 56)
- 11,61-66 144 (A 41)
- 11,64 210 (A 20)
- 11,221-265 187 (A 27)
- 11,224-228 98 (A 34)
- 11,264 f. 186 (A 24)
- 12,159 182
- 12,162 f. 182, 201 f.
- 12,210-535 97 (A 31), 98
- 12,393-422 97 (A 31)
- 12,608 181 (A 1)
- 12,613 181 (A 1)
- 13,162-170 181 (A 2)
- 13,445-448 181 (A 1)
- 14,404 173 (A 133)
- 15,843-870 61
- 15,871 29

Pont.

- 3,3,31 f. 107 (A 77)

rem.

- 85 210 (A 20)
- 473–478 181 (A 2)
- 627 210 (A 20)

trist.

- 2,333f. 101 (A 48)
- 2,371–374 95 (A 22)
- 2,529–536 95 (A 22)
- 2,534 103 (A 53)
- 4,10,1 187 (A 26)

Pacuvius 30 (A 54), 133 (A 52)

- fr. 169 Schierl 169 (A 117)

Palladius 21

Pausimachos 6 (A 23)

Petron 45

- 118 48f.
- 119–124 36
- 121, vers. 105–108 36
- 122, vers. 168 36
- 123, vers. 209 36
- 124, vers. 258–263 36

Philodem 6 (A 23), 251

Pindar 211f.

I.

- 5,38–42 181 (A 1)

O.

- 14,20f. 159
- 2,81–83 181 (A 1)
- Σ 9,30 171 (A 120)

Fragmente (Maehler)

- 346 166 (A 110)

Fragmente (Snell-Maehler)

- 70b 166 (A 110)
- 249a 166 (A 110)

Platon 10, 16, 72, 120, 184 (A 13), 248–251

Phaid.

- 84e–85a 248 (A 54)

rep.

- 386c 47 (A 15)
- 3,394b–c 1
- 3,398d 249 (A 58)
- 3,398e 248
- 3,399a–c 248

symp.

- 179b3–d7 155 (A 74)

Plautus 77 (A 68), 186 (A 24), 196 (A 66), 198 (A 81)

Amph.

- 59 4 (A 14)

- 63 4 (A 14)

Aul.

- 32 196 (A 67)
- 160 196 (A 67)
- 219 196 (A 67)

Curc.

- 76 194 (A 56)

Trin.

- 442–445 196 (A 67)
- 442–510 196 (A 66)
- 499 196 (A 67)

Plinius der Ältere 71

nat.

- 10,83 207 (A 8)

Plinius der Jüngere 127f.

epist.

- 1,13 128 (A 35)
- 6,17 128 (A 35)
- 9,22 208 (A 13)
- 9,34 128 (A 35)

Plutarch 253

aud. poet.

- 20a 244 (A 19)

Polybios 241 (A 3)

Poseidonios (Edelstein-Kidd)

- fr. 168 252 (A 69)

Properz 76

- 1,7,1f. 30
- 1,11,11 246 (A 34)
- 2,1,19f. 101 (A 48)
- 2,1,39f. 101 (A 48)
- 2,1,39–42 4 (A 17)
- 2,13,19 210 (A 19)
- 3,3,21 211
- 3,3,22–24 96 (A 26)
- 3,5,43f. 153 (A 66)
- 3,9,47f. 101 (A 48)
- 3,11,14–16 181 (A 3)
- 3,17,33 191 (A 40)
- 4,3 142 (A 27)
- 4,8,39 250 (A 62)
- 4,9,38 187 (A 26)
- 4,9,58 182 (A 7)

Prudentius

perist.

- 3,35 173
- 3,40 173
- 3,45–50 173
- 3,51–60 173f.

Quintilian*inst.*

- 3,9 198 (A 78)
- 10,1,46 20
- 10,1,87 91 (A 3)
- 10,1,90 50
- 10,2,22 3 (A 13), 107 (A 77)
- 11,1,2 193 (A 52)

(Ps.-)Quintilian*decl.*

- 6,3 150 (A 60)
- 10,10–12 164 (A 102)

Sappho

- 31,9 L-P 213 (A 30)

Scholia Bobiensia (Stangl)

- p. 138,5–9 133 (A 52)

Seneca 22 (A 18), 25 (A 33), 26 (A 37), 31 (A 56),
34 (A 70), 36 (A 75, 77), 47, 57 (A 65), 95, 99,
100 (A 45), 104, 146 (A 49), 182 (A 5), 208 (A
13), 225–239

Ag.

- 13 153 (A 66)

brev. (= *dial.* 10)

- 12,4 252 (A 71)

de ira (*lib.* 1–3 = *dial.* 3–5)

- 1,1,3f. 197 (A 76)
- 2,36,5 26 (A 36)

epist.

- 49,5 252 (A 71)
- 110,8–12 252 (A 70)

Herc. f.

- 1–124 110 (A 87)
- 21 110 (A 86)
- 112 110 (A 86)
- 569–571 153 (A 68)
- 640–827 172 (A 125)
- 908 110 (A 86)
- 1018 110 (A 86)
- 1201 110 (A 86)
- 1236 110 (A 86)

Med.

- 301f. 95 (A 21)

Oed.

- 530–544 157 (A 79)
- 645 31 (A 56)
- 1025f. 31 (A 56)

Phaedr.

- 843–845 172 (A 125)

Phoen.

- 345 31 (A 56)

prov. (= *dial.* 1)

- 1,1 234, 237
- 1,3 236
- 1,5f. 234, 237
- 2,2 234, 236
- 2,3 235 (A 28)
- 2,4 234
- 2,5 235 (A 28)
- 2,6 235, 237
- 2,7 234f.
- 2,8 235 (A 28)
- 3,2 235 (A 28)
- 3,3 235
- 3,4 235 (A 28), 236
- 3,9 238
- 4,2f. 235
- 4,5 235
- 4,6f. 235
- 4,12 235, 238
- 5,4 235
- 5,7 236
- 5,9 235

Thy.

- 16 153 (A 66)
- 26f. 34
- 39 34
- 101 34

Tro.

- 164–202 181 (A 1)
- 400–402 153 (A 66)
- 681–685 162
- 832–835 248 (A 53)
- 833–836 201 (A 91)
- 834 199 (A 85)
- 879–882 192 (A 46), 197 (A 65)

Servius 50, 120 (A 9)

Aen.

- 1,8 58 (A 67)
- 1,242 243 (A 14)
- 1,382 48
- 1,741 249 (A 57)
- 4,470 95 (A 22)
- 7,1 54f. (A 55)
- 7,327 155 (A 72)
- 9,444 54 (A 50)
- 10,145 243 (A 14)
- 11,492 219

Silius Italicus 27 (A 41), 37 (A 78), 46 (A 7), 49, 51,
56, 222 (A 56), 225–239, 241–254

- 1,17 36
- 1,19 227
- 1,38 f. 36
- 1,70 f. 36
- 1,79 f. 36
- 1,107 227
- 1,242–268 227
- 2,343 236
- 2,436 236
- 3,7 229
- 3,11 229
- 3,14–44 253
- 3,74 229
- 3,93 f. 231
- 3,109–115 142 (A 28)
- 3,134 f. 231
- 3,163–165 232
- 3,557–630 232
- 3,562 232
- 3,573 f. 232
- 3,575–585 232
- 3,590–593 232
- 3,619–621 60
- 3,711 f. 229 (A 15)
- 4,12 233
- 4,20 233
- 4,36 233
- 4,122–130 229
- 4,365 231
- 4,368 f. 231
- 4,472 f. 230
- 4,702 228
- 5,75 f. 231
- 5,126 230
- 5,201 f. 231
- 5,401–409 225, 237
- 5,404–407 229 f.
- 5,674–676 230
- 6,62–551 236
- 6,191 228
- 6,450–465 238
- 6,457 238
- 6,466–489 238
- 6,653–716 253
- 7,29–73 253
- 7,94 f. 233
- 7,478 f. 228
- 8,18–20 185 (A 19)

- 8,623–655 230
- 8,658 228 (A 13)
- 9,178 f. 228 (A 13)
- 9,346–349 233
- 9,475 228
- 9,543 228
- 9,548 228
- 10,289 187 (A 26)
- 10,338 f. 228
- 10,349 228
- 10,643 f. 228
- 11,28–32 243
- 11,114–116 228 (A 13)
- 11,155–258 227 (A 6)
- 11,270–280 241 (A 6)
- 11,288 244
- 11,288–302 241
- 11,289 f. 241 (A 6), 242, 244
- 11,290 242 (A 12)
- 11,291 f. 245
- 11,296 244
- 11,301 f. 244
- 11,303–368 244
- 11,308 244
- 11,328 244
- 11,385–413 246
- 11,401 241 (A 6)
- 11,408 241 (A 6)
- 11,415 241 (A 6)
- 11,418 f. 241 (A 6)
- 11,428 f. 241 (A 6)
- 11,428–431 241 (A 6), 249
- 11,432 f. 246, 250
- 11,432–439 241 (A 6)
- 11,432–484 241
- 11,434–437 250
- 11,437 f. 248
- 11,439 248
- 11,440–445 246
- 11,446–448 246, 247 (A 41)
- 11,447 247 (A 44)
- 11,449 f. 248
- 11,449–480 246
- 11,451 252
- 11,452 f. 247
- 11,453–458 242 (A 12)
- 11,459–461 247 (A 44)
- 11,481 f. 242
- 12,319 233
- 12,603 f. 236

- 12,653 f. 236
- 13,391–396 149 (A 58)
- 13,504–515 229
- 13,615–649 237
- 13,642 237
- 13,875–893 229
- 14 250 (A 64)
- 14,464 230
- 16,89 230
- 16,663–665 233
- 16,672 233
- 17,119 f. 228
- 17,347 233
- 17,356 233
- 17,361 f. 228
- 17,373–375 231
- 17,385 f. 231
- 17,653 f. 237

Sophokles 30 (A 54), 120, 127, 141

Ant.

- 411 f. 159 (A 88)

Statius 19, 22, 29–37, 51, 97 (A 27), 101 (A 47),
119–133, 137–175, 181–202, 205–223, 246,
253

Ach.

- 1,1 184 (A 14), 199 (A 82), 215
- 1,1 f. 188 (A 30)
- 1,3 f. 59 (A 70)
- 1,4 f. 182 (A 9)
- 1,5 199 (A 82)
- 1,6 221 (A 54)
- 1,7 182 (A 5)
- 1,8 f. 217
- 1,9 182, 211 (A 27)
- 1,12 f. 126 (A 29)
- 1,18 f. 59
- 1,19 62, 217
- 1,40 f. 189 (A 33)
- 1,79 186 (A 25)
- 1,81 199 (A 83)
- 1,84–91 189 (A 33)
- 1,88 221 (A 54)
- 1,90 f. 187 (A 27)
- 1,142 188 (A 28)
- 1,147 184 (A 14)
- 1,152–155 189 (A 33)
- 1,159 184 (A 14), 189 (A 33)
- 1,165 f. 188 (A 32)
- 1,168–170 189 (A 33)
- 1,173 184 (A 14)

- 1,188–192 200 (A 90)
- 1,207–211 215 (A 38)
- 1,252–274 215 (A 38)
- 1,256 218
- 1,260 f. 183 (A 12)
- 1,263 192 (A 48)
- 1,269 190 (A 39)
- 1,271 f. 184 (A 13), 197 (A 76)
- 1,275–277 184 (A 14)
- 1,277–282 16, 184 (A 13), 218
- 1,284 184 (A 13)
- 1,302 189 (A 33)
- 1,303 184
- 1,310 189 (A 33)
- 1,344–348 188 (A 32)
- 1,356 184 (A 13)
- 1,393 184 (A 16)
- 1,473–475 195 (A 63)
- 1,474 221 (A 54)
- 1,479 188 (A 30)
- 1,503 f. 189 (A 33)
- 1,530 181 (A 1)
- 1,561 f. 196 (A 70)
- 1,568 184 (A 15)
- 1,572 184 (A 15)
- 1,575 184 (A 15)
- 1,577–579 187 (A 26), 200 (A 90)
- 1,583 184 (A 14)
- 1,603 184 (A 15)
- 1,612 184 (A 16)
- 1,615–618 184 (A 16), 188 (A 32)
- 1,624–626 185
- 1,632–636 191 (A 39)
- 1,634–639 185
- 1,639 186, 190 (A 37)
- 1,641 f. 196 (A 70)
- 1,642 f. 186 (A 24)
- 1,644 193
- 1,648 184 (A 16)
- 1,649 186, 190 (A 37), 194
- 1,650 192
- 1,650–656 187, 188 (A 29)
- 1,651 187 (A 27), 188 (A 30)
- 1,652 187 (A 28)
- 1,652–660 188 (A 32)
- 1,653 f. 190
- 1,653–655 191
- 1,655 f. 188 (A 30), 192, 196 (A 65), 197
- 1,657–660 189
- 1,662 192, 194 f.

– 1,667f. 193 (A 54)
 – 1,668–674 198 (A 81)
 – 1,675–683 125
 – 1,684–686 199 (A 83)
 – 1,737–740 195 (A 61)
 – 1,738–740 183 (A 10)
 – 1,743f. 184 (A 14)
 – 1,768–771 190 (A 37)
 – 1,775–779 195 (A 61)
 – 1,780–782 195 (A 61)
 – 1,804f. 214
 – 1,802–804 190 (A 37)
 – 1,845 191 (A 44)
 – 1,852 189 (A 33)
 – 1,860 199 (A 85)
 – 1,867f. 214
 – 1,869 188 (A 30), 196 (A 65)
 – 1,870 195 (A 63)
 – 1,883 221 (A 54)
 – 1,885–888 193 (A 54)
 – 1,885–890 190 (A 37)
 – 1,890 193 (A 50), 194
 – 1,891 195 (A 60)
 – 1,892–894 195
 – 1,894 197 (A 73)
 – 1,896–899 195
 – 1,899 188 (A 30)
 – 1,900 196
 – 1,902f. 195 (A 64), 196
 – 1,903 194 (A 55)
 – 1,903f. 196
 – 1,904f. 196
 – 1,906f. 197 (A 73)
 – 1,907 197
 – 1,910f. 198 (A 79)
 – 1,912–918 198 (A 79)
 – 1,914f. 198 (A 79)
 – 1,917 198 (A 79)
 – 1,931–955 194
 – 1,938 193 (A 54)
 – 1,943f. 197 (A 74)
 – 1,957 194
 – 1,958f. 197 (A 74)
 – 1,960 194
 – 2,1–167 215
 – 2,17–19 201
 – 2,30 199 (A 82)
 – 2,32–48 199
 – 2,44f. 199
 – 2,45 187 (A 28)

– 2,48 199
 – 2,86f. 188 (A 30)
 – 2,94 202
 – 2,96–167 184 (A 14)
 – 2,110–116 200 (A 89)
 – 2,130f. 200
 – 2,143–153 200 (A 89)
 – 2,167 201 (A 92)

silv.

– 1, pr. 7–10 217
 – 1,2 205 (A 4)
 – 1,3 122
 – 1,6 205
 – 1,5,8 30
 – 2,1,208–237 192 (A 47)
 – 2,5 205 (A 4)
 – 2,7 49, 205
 – 2,7,100–104 50 (A 37)
 – 3,3,27 153 (A 66)
 – 4, pr. 9–10 206
 – 4, pr. 16–20 208 (A 14)
 – 4, pr. 24–26 206
 – 4,3 207
 – 4,5 205, 206 (A 7), 207 (A 9), 208 f.
 – 4,5,1–4 207
 – 4,5,4 209
 – 4,5,11 207
 – 4,5,9–12 207
 – 4,5,25 207 (A 10)
 – 4,6 208
 – 4,7 205–223
 – 4,7,1f. 124, 209
 – 4,7,1–4 208
 – 4,7,3 209 (A 17)
 – 4,7,3f. 209 f.,
 – 4,7,5–8 211 f.
 – 4,7,9–12 212
 – 4,7,21 222
 – 4,7,21–24 209, 212
 – 4,7,22 216
 – 4,7,22f. 217
 – 4,7,23f. 222
 – 4,7,25–28 216
 – 4,8 208
 – 4,9 205, 208
 – 5,2,160 183 (A 10)
 – 5,2,160–163 215 (A 35), 222
 – 5,3 205 (A 4)
 – 5,3,146–175 123 (A 14)
 – 5,3,193f. 248 (A 53)

- 5,4 205 (A 4)
- 5,5,38-40 187 (A 26)

Theb.

- 1,1f. 30, 33 (A 65)
- 1,2 33
- 1,3-17 30
- 1,4 31
- 1,7 59 (A 70)
- 1,7-9 31 (A 55)
- 1,11 31
- 1,12 32
- 1,16 58 (A 69)
- 1,16f. 31
- 1,32f. 59
- 1,33-35 31
- 1,48 35
- 1,51f. 35
- 1,52 31f.
- 1,56-87 32
- 1,73 32
- 1,88-124 32
- 1,90f. 35 (A 72)
- 1,92-101 132
- 1,101f. 35
- 1,103f. 35 (A 72)
- 1,112 32 (A 63)
- 1,123f. 35 (A 72)
- 1,125f. 32
- 1,127 32 (A 62)
- 1,150f. 32
- 1,155f. 32
- 1,227-232 33 (A 65)
- 1,239-241 32
- 1,241-243 33
- 1,250 27 (A 41)
- 1,292-311 34
- 1,302 33 (A 65)
- 1,324-335 125
- 1,385ff. 149 (A 56)
- 2,1-119 133
- 2,1-124 35
- 2,2 34
- 2,2-5 159
- 2,9f. 33
- 2,20 33
- 2,21f. 33 (A 66)
- 2,132f. 34
- 2,201ff. 149 (A 56)
- 2,213-243 121f.
- 2,240 123
- 2,333-363 149 (A 56)
- 2,351f. 141 (A 24)
- 2,361f. 161 (A 98)
- 2,375-384 125
- 2,504-519 35 (A 72)
- 2,743 126
- 3,1-217 126
- 3,140-146 163
- 3,218-323 126
- 3,324-344 126
- 3,696 141
- 4,88-92 149 (A 56)
- 4,89-92 167
- 4,196-210 142
- 4,246-344 131
- 4,344 125
- 4,345-645 125
- 4,419-433 157
- 4,419-645 133
- 4,520 173 (A 133)
- 4,528f. 153
- 4,609 168
- 5,28-498 130
- 5,121 147 (A 51)
- 6,296f. 216
- 6,355-365 216
- 6,366-371 216
- 6,385f. 216
- 6,415f. 222
- 6,491-512 216
- 6,530 216
- 7,470-627 128
- 7,815f. 169
- 8,21-23 153
- 8,23 160
- 8,52 173 (A 133)
- 8,53-56 172 (A 123)
- 8,72-74 153f.
- 8,90-122 161 (A 99)
- 8,100 173 (A 133)
- 8,666 187 (A 26)
- 8,700-764 126
- 9,434 187 (A 26)
- 10,646 139 (A 16)
- 10,721 139 (a 14)
- 10,837-882 107 (A 76)
- 10,909 107 (A 76)
- 11,69f. 155 (A 72)
- 11,74f. 151
- 11,126f. 151

- 11,139 – 143 167
- 11,143 f. 168
- 11,152 – 154 168 (A 112)
- 11,192 168 (A 112)
- 11,422 f. 151
- 11,444 153
- 11,577 – 579 54 (A 54)
- 11,579 138 (A 11)
- 11,661 – 664 139
- 11,662 – 664 151
- 11,753 f. 151 f. (A 64)
- 11,757 – 761 131
- 12,54 – 56 151
- 12,95 – 99 152
- 12,100 – 103 139
- 12,105 138
- 12,106 137
- 12,111 – 118 137
- 12,112 139 (A 15)
- 12,113 139
- 12,118 137
- 12,124 137
- 12,131 138
- 12,132 f. 154 (A 71)
- 12,133 – 136 138
- 12,140 137
- 12,149 f. 137
- 12,149 – 154 152
- 12,150 – 159 140
- 12,159 152
- 12,165 f. 139
- 12,167 f. 150
- 12,173 – 227 139 (a 14)
- 12,174 139
- 12,176 139
- 12,177 – 179 131
- 12,177 – 180 140
- 12,179 – 182 147
- 12,184 155
- 12,185 f. 139 f.
- 12,187 – 193 149
- 12,195 168
- 12,195 – 204 139
- 12,196 – 203 130
- 12,198 f. 142 (A 26), 146 (A 49)
- 12,203 f. 150
- 12,205 147 (A 52)
- 12,207 150
- 12,208 139
- 12,214 f. 166
- 12,214 – 217 150
- 12,218 f. 140
- 12,219 f. 139 (A 16), 150
- 12,222 – 227 140
- 12,228 – 236 156
- 12,231 158
- 12,231 – 236 131
- 12,235 158
- 12,237 f. 150
- 12,240 f. 158
- 12,243 f. 158
- 12,246 – 253 158 f.
- 12,252 f. 160 f.
- 12,256 161
- 12,260 f. 161
- 12,264 f. 166 f.
- 12,264 – 267 161 f., 166
- 12,266 f. 143 (A 35)
- 12,267 162
- 12,269 162
- 12,270 – 279 154
- 12,280 – 283 147 f.
- 12,282 – 285 162
- 12,284 152 (A 64)
- 12,285 164
- 12,291 – 311 137 (A 5)
- 12,309 – 311 164, 174
- 12,310 152 (A 64)
- 12,312 – 321 165
- 12,330 – 332 141 (A 22)
- 12,333 f. 141 (A 24)
- 12,336 f. 142 (A 26)
- 12,338 143 (A 35)
- 12,338 f. 165
- 12,349 – 428 165
- 12,351 f. 141 (A 22)
- 12,360 127
- 12,366 f. 152 (A 64)
- 12,383 f. 141 (A 22)
- 12,385 127
- 12,406 – 408 150 f.
- 12,429 – 435 165 f.
- 12,435 f. 167
- 12,441 168
- 12,452 – 463 169
- 12,456 f. 169 (A 117)
- 12,462 169 (A 117)
- 12,464 – 470 137 (A 5)
- 12,464 – 676 130, 170
- 12,533 – 539 147 (A 51)

- 12,555–561 155
- 12,559 170
- 12,583f. 170
- 12,596–598 169 (A 118)
- 12,635–638 147 (A 51)
- 12,642–648 170
- 12,665–671 171
- 12,673f. 171
- 12,677–682 169f.
- 12,679 172
- 12,772 173 (A 133)
- 12,790–796 130
- 12,791–793 154 (A 71)
- 12,804 170 (A 119)
- 12,811f. 119
- 12,816f. 59
- Strabo**
 - 1,2,3–8 252 (A 70)
 - 5,4,13–14 241 (A 3)
- Sueton** 47 (A 16)
- Tacitus** 50 (A 30)
 - ann.*
 - 15,48–70 47 (A 16)
 - dial.*
 - 20 50
 - hist.*
 - 4,44 196 (A 71)
- Terenz** 186 (A 24), 192 (A 46), 194 (A 59), 198
- Haut.*
 - 775 196 (A 67)
- Tibull** 76
 - 1,3,84 194 (A 56)
- (Ps.-)Vacca** 47 (A 16), 62 (A 76)
 - Vita Lucani (Endt)*
 - p. 3 50 (A 37)
- Valerius Flaccus** 36 (A 77), 37 (A 78), 49, 51, 91–115, 222 (A 56), 246, 253
 - 1,1–3 95 (A 21)
 - 1,1–4 93
 - 1,5 94 (A 16)
 - 1,11f. 94f. (A 18)
 - 1,13–15 60
 - 1,37 36
 - 1,71–73 60
 - 1,75–78 95 (A 20)
 - 1,96–102 95 (A 20)
 - 1,96–106 103
 - 1,100f. 93
- 1,102 103
- 1,110f. 104
- 1,112–119 104
- 1,130–148 95 (A 22)
- 1,133 99
- 1,203 93
- 1,121 96 (A 25)
- 1,121–129 5 (A 20), 92, 96
- 1,121–148 99
- 1,125 96 (A 25)
- 1,130–148 97
- 1,131 98 (A 34)
- 1,132 98
- 1,133 187 (A 27)
- 1,136 98
- 1,137 99 (A 38)
- 1,140 98 (A 33)
- 1,140–148 97
- 1,144 98
- 1,211–226 99
- 1,224–226 99f.
- 1,234–238 100
- 1,241–251 95 (A 22)
- 1,252–295 96 (A 22)
- 1,262f. 93
- 1,302–304 94
- 1,342f. 93
- 1,350–486 93 (A 10)
- 1,353f. 104
- 1,383–386 99
- 1,531–560 95 (A 22), 100
- 1,555–560 60
- 1,557 54 (A 53)
- 1,561–566 99–101
- 1,574–692 95 (A 22)
- 1,634 104, 111
- 1,673 36
- 1,699 36
- 1,722 36
- 1,730–850 96
- 1,794–798 36
- 2,356 102 (A 50)
- 2,371 102
- 2,373f. 103
- 2,377–384 103
- 2,380f. 103 (A 52)
- 2,385 103 (A 52)
- 2,392 103
- 2,407f. 102 (A 50)
- 2,451f. 105

- 2,455–578 105
- 2,462f. 107
- 2,468 105
- 2,478f. 107f.
- 2,479f. 106
- 2,483 111
- 2,492–494 106
- 2,502 107
- 2,503–505 106
- 2,509–511 106
- 2,513 106f.
- 2,514 108
- 2,518 107
- 2,522 107
- 2,527 107
- 2,530f. 106
- 2,532 107
- 2,533f. 108
- 2,541f. 107f.
- 2,544f. 106
- 2,546–549 106
- 3,20–27 109
- 3,249–258 109
- 3,249–266 109
- 3,362–461 109
- 3,462–480 104
- 3,487–508 113 (A 97)
- 3,492–506 110
- 3,520 110
- 3,572–577 110
- 3,736 110 (A 89)
- 3,737–740 110 (A 89)
- 4,1–14 112
- 4,8 114
- 4,25 111
- 4,35f. 111 (A 92)
- 5,154–176 111
- 5,217–221 113f.
- 5,335–340 99 (A 43)
- 5,692–694 101
- 6,44–47 99 (A 43)
- 7,249f. 99 (A 43)
- 8,204 98
- 8,228–231 111
- 8,245f. 99 (A 38)
- 8,247–251 99 (A 43)
- 8,252–255 99 (A 38)
- 8,256 98

Varro Atacinus 91 (A 3)

Varro Reatinus 248

Vergil 6f., 19–24, 27 (A 39), 50–54, 56, 58, 61f.,
73, 97 (A 29), 99 (A 41), 102 (A 51), 103 (A 53),
110, 113 (A 98), 114, 120, 121 (A 11), 123–125,
128–130, 131 (A 45), 146, 156, 181 (A 2), 198 (A
80), 218–220, 227 (A 8), 241 (A 6), 242–245,
247

Aen.

- 1,1 27
- 1,4 27
- 1,8 94 (A 15)
- 1,11 27
- 1,25f. 27
- 1,37 27 (A 41)
- 1,50–156 95 (A 23)
- 1,184 2 43
- 1,198–205 95 (A 23)
- 1,223–296 232
- 1,251 27 (A 41)
- 1,254–296 95 (A 23)
- 1,278f. 214
- 1,437 131 (A 45)
- 1,545f. 244
- 1,695–756 96 (A 23)
- 1,740–747 241
- 2,1 58
- 2,42 63 (A 83)
- 2,316f. 28 (A 44)
- 2,783f. 168 (A 112)
- 3,687–707 125
- 4,62 210 (A 19)
- 4,68 110 (A 89)
- 4,320f. 191
- 4,321–323 191 (A 42)
- 4,362–364 197 (A 76)
- 4,465 28
- 4,469–474 28
- 4,510 173 (A 133)
- 4,532 28
- 4,564 28
- 5,670f. 58 (A 68)
- 5,731–733 148
- 5,733–735 164 (A 104)
- 5,804–808 181 (A 1)
- 6,26–30 171 (A 121)
- 6,106–116 148
- 6,179 22 (A 16)
- 6,265 173 (A 133)
- 6,268 156
- 6,273–289 157
- 6,290 157

- 6,295–297 156 (A 76)
- 6,458 146
- 6,460 191
- 6,461–463 173 (A 132)
- 6,539 150
- 6,541 160
- 6,548 f. 159
- 6,601 172 (A 124)
- 6,617 172 (A 124)
- 6,630–632 159 f.
- 6,636–641 165
- 6,648–655 245
- 6,666–678 162
- 6,695 f. 149
- 6,791–797 61 (A 73)
- 7,37 94 (A 15)
- 7,37–45 209 (A 17)
- 7,326 32 (A 63)
- 7,327 f. 155 (A 72)
- 7,448 f. 197 (A 76)
- 7,476 35 (A 72)
- 7,512 35 (A 72)
- 8,190–267 105 (A 63)
- 8,220 f. 108 (A 72)
- 8,250 108 (A 73)
- 9,107–122 94 (A 12)
- 10,143–145 243
- 11,453 220 (A 52)
- 11,494 220 (A 53)
- 11,496 220 (A 52)

- 12,13 196 (A 68)
- 12,158 196 (A 68)
- 12,831 f. 28
- 12,845 28
- 12,848 35 (A 72)
- 12,862–866 35 (A 72)
- 12,869 28, 35 (A 72)
- 12,876 35 (A 72)
- 12,946 28

ecl.

- 2,59 108 (A 80)
- 6 247
- 6,3 93
- 6,3–5 4 (A 17)
- 6,31 247
- 7,32 99 (A 42)
- 10,85 107 (A 77)

georg.

- 2,9–82 22 (A 14)
- 2,41 96 (A 26)
- 2,458 47
- 2,490–492 55
- 3,46 f. 61
- 4,116 f. 96 (A 26)
- 4,469 f. 153 (A 68)
- 4,478–480 156 (A 76)
- 4,492 153 (A 68)
- 4,502 f. 144 (A 41)

Vitruv 71